

universidade hoje

Na presente obra, dirigida a todos os estudantes «em situação difícil, consequência de discriminações remotas ou recentes», Umberto Eco expõe o que se entende por tese, como escolher o tema e organizar o tempo de trabalho, como conduzir uma investigação bibliográfica, como organizar o material seleccionado e, finalmente, como dispor a redacção do trabalho. E sugere que se aproveite «a ocasião da tese para recuperar o sentido positivo e progressivo do estudo, entendido como aquisição de uma capacidade para identificar os problemas, encará-los com método e expô-los segundo certas técnicas de comunicação». Um livro sempre actual e indispensável.

ISBN 978-972-23-1351-3
9 789722 313513



UMBERTO ECO

COMO SE FAZ UMA TESE
EM CIÊNCIAS HUMANAS

13.ª EDIÇÃO

EDITORIAL PRESENÇA

EDITORIAL PRESENÇA
Estrada das Palmeiras, 59 - Queluz de Baixo
2730-132 BARCARENA - Tel. 21 4347000 - Fax 21 4346502
Email: info@presenca.pt - http://www.presenca.pt

título: **COMO SE FAZ UMA TESE**

autor: **Umberto Eco**

colecção: **Universidade Hoje** n.º **4**

código: **10200004** preço:

EDITORIAL PRESENÇA
Estrada das Palmeiras, 59 - Queluz de Baixo
2730-132 BARCARENA - Tel. 21 4347000 - Fax 21 4346502
Email: info@presenca.pt - http://www.presenca.pt

COMO SE FAZ UMA TESE EM CIÊNCIAS HUMANAS

Umberto Eco

COMO SE FAZ
UMA TESE
EM CIÊNCIAS HUMANAS

Prefácio de
Hamilton Costa

Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão

EDITORIAL PRESENÇA

FICHA TÉCNICA

Título original: *Como Si Fa Una Tesi Di Laurea*
Autor: *Umberto Eco*

Tradução: *Ana Falcão Bastos e Luís Leitão*
Capa: *Catarina Sequeira Gaeiras*
Composição, impressão e acabamento: *Multitipo – Artes Gráficas, Lda.*
1.ª edição, Lisboa, Janeiro, 1980
2.ª edição, Lisboa, Janeiro, 1982
3.ª edição, Lisboa, Janeiro, 1984
4.ª edição, Lisboa, Janeiro, 1988
5.ª edição, Lisboa, Fevereiro, 1991
6.ª edição, Lisboa, Janeiro, 1995
7.ª edição, Lisboa, Janeiro, 1998
8.ª edição, Lisboa, Abril, 2001
9.ª edição, Lisboa, Abril, 2002
10.ª edição, Lisboa, Fevereiro, 2003
11.ª edição, Lisboa, Junho, 2004
12.ª edição, Lisboa, Setembro, 2005
13.ª edição, Lisboa, Fevereiro, 2007
Depósito legal n.º 253 273/07

ÍNDICE

PREFÁCIO À 2.ª EDIÇÃO PORTUGUESA 11

INTRODUÇÃO 23

I. O QUE É UMA TESE E PARA QUE SERVE 27
I.1. Por que se deve fazer uma tese e o que é 27
I.2. A quem interessa este livro 30
I.3. De que modo uma tese serve também para depois da licenciatura 31
I.4. Quatro regras óbvias 33

II. A ESCOLHA DO TEMA 35
II.1 Tese monográfica ou tese panorâmica? 35
II.2. Tese histórica ou tese teórica? 39
II.3. Temas antigos ou temas contemporâneos? 42
II.4. Quanto tempo é preciso para fazer uma tese? 43
II.5. É necessário saber línguas estrangeiras? 47
II.6. Tese «científica» ou tese política? 51
II.7. Como evitar deixar-se explorar pelo orientador 66

III. A PROCURA DO MATERIAL 69
III.1. A acessibilidade da fontes 69
III.2. A investigação bibliográfica 77

IV. O PLANO DE TRABALHO E A ELABORAÇÃO DE FICHAS 125
IV.1. O índice como hipótese de trabalho 125
IV.2. Fichas e apontamentos 132

V. A REDACÇÃO 161
V.1 A quem nos dirigimos 161
V.2. Como se fala 163
V.3. As citações 171
V.4. As notas de rodapé 182
V.5. Advertências, ratoeiras, costumes 194
V.6. O orgulho científico 198

VI. A REDACÇÃO DEFINITIVA 202
VI.1. Critérios gráficos 202
VI.2. A bibliografia final 222
VI.3. Os apêndices 225
VI.4. O índice 227

VII. CONCLUSÕES 233

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA 237

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1
Resumo das regras para a citação bibliográfica 101
QUADRO 2
Exemplo de ficha bibliográfica 103
QUADRO 3
Obras gerais sobre o Barroco Italiano identificadas através do exame de três elementos de consulta 111
QUADRO 4
Obras particulares sobre tratadistas italianos do século XVII identificadas através do exame de três elementos de consulta 112
QUADRO 5
Fichas de citação 138
QUADRO 6
Ficha de ligação 140
QUADRO 7-14
Fichas de leitura 144-156
QUADRO 15
Exemplo de análise continuada de um mesmo texto 179
QUADRO 16
Exemplo de uma página com o sistema citação-nota 187
QUADRO 17
Exemplo de bibliografia *standard* correspondente 188
QUADRO 18
A mesma página do quadro 16 reformulada com o sistema autor-data 192
QUADRO 19
Exemplo de bibliografia correspondente com o sistema autor-data 193

QUADRO 20
Como transliterar alfabetos não latinos 212
QUADRO 21
Abreviaturas mais usuais para utilizar em nota ou no texto 216
QUADRO 22
Modelos de índice 229

PREFÁCIO À 2.ª EDIÇÃO PORTUGUESA

A publicação em português deste livro de Umberto Eco permite ver o conjunto de problemas que a metodologia da investigação actual levanta e faz compreender a importância das suas tendências no avanço da ciência e na conservação do saber. Encarada à luz das suas mutações teóricas, ou estudada na sua complexa estruturação, ou, finalmente, na sistematização dos seus modos de operar, essa reflexão é um contributo importante para reformular muitas atitudes acomodadas do fazer a ciência, que se comprazem na eternização do já feito.

A criação científica é uma actividade e uma instituição. Como actividade, designa o processo de investigação que leva o investigador a produzir a obra científica. Como instituição, é uma estrutura constituída por três elementos: o sujeito, o objecto e o meio. Ao longo dos tempos, estes aspectos foram evoluindo, designando a associação ou a dissociação quer dos mesmos, quer de algumas das suas partes, diversos movimentos da investigação científica.

Caso nos atenhamos exclusivamente à evolução que se processou nas ciências humanas, e a restringirmo-nos ao nosso século, podemos distinguir três movimentos importantes: um que se polarizou em torno do sujeito da investigação, outro que gira em torno do objecto investigado e finalmente um terceiro que pretende manter um justo equilíbrio no processo da criação científica entre o sujeito e o seu objecto. Todos eles revelam preocupações teóricas diferentes, mas convergem na inquietação comum de tornar possível a ciência através da elaboração e aperfeiçoamento dos métodos.

Existem, com efeito, três movimentos distintos na evolução da metodologia da investigação. O primeiro, que tem como teorizado-

res Sertillanges, Ghellinck e Guitton[1], sobrevaloriza o papel do sujeito na estrutura da criação científica em detrimento da metodologia da investigação. A questão fundamental torna-se, assim, «a da existência» de um clima espiritual que preexiste e determina a criação a que o sujeito deve aspirar. Daí que o decisivo seja esta aspiração manifestada sob a forma de vocação intelectual, uma vez que é dela e do esforço que ela pode virtualmente despender na conquista de um campo de trabalho, onde a cultura geral fecunda a especialidade, na construção dum tempo interior ao abrigo dos assaltos das preocupações dispersivas, de que depende a revelação do talento e do génio, nos momentos de plenitude duma vida consagrada ao trabalho científico. O talento do investigador e o seu natural intuicionismo fazem relegar os métodos de trabalho para um plano menor, secundário e reduzido, pois, para além das superiores capacidades intelectuais, ele pode dispor de vários meios práticos (desde os seminários práticos até ao convívio esmeradamente seleccionado), que ensinam a trabalhar ensinando como se fazem as coisas.

Neste contexto, a obra surgia, como a obra-prima medieval na sua perfeição magistral, a coroar um longo percurso, no qual estavam envolvidas muitas horas de trabalho de investigação essencial, que só uma instituição de tipo tradicional poderia patrocinar, uma vez que ela exige agentes humanos altamente qualificados e condições objectivas de estudo extremamente complexificadas.

Por ser o sujeito da investigação indispensável para o desenvolvimento da ciência, não é menor a importância do seu objecto. O conhecimento das condições da sua existência e dos modos da sua abordagem tanto asseguram boa parte da sua acessibilidade, como determinam as regras da sua reconstrução teórica.

Ora já nos ambientes científicos atrás descritos a obra de Ghellinck chamara a atenção para a importância decisiva da elaboração de certos trabalhos práticos (recensões críticas) que fornecessem ao estudante um conjunto de regras práticas de trabalho, anunciando desta forma o fim dum impressionismo responsável por tantas verdades apressadas e pouco amadurecidas. Mas foram, sem dúvida, as Directives pour la confection d'une monographie scientifique de Fernand Van Steenberghen[2] que inauguraram o segundo movimento da metodologia da investigação sob o signo do objecto.

[1] Antonino Dalmácio Sertillanges, *A vida intelectual. Espírito, condições, métodos*, Coimbra, Arménio Amado Ed. Suc., 1957; J. de Ghellinck, *Les exercices pratiques du «Séminaire» en théologie*, 4.ª ed., Paris, Desclée du Brouwer et Cie., 1948 e Jean Guitton, *Le travail intellectuel, conseils à ceux qui étudient et à ceux qui écrivent*, Paris, ed. Montaigne, 1951.

Com efeito, a obra de Van Steenberghen centra-se exclusivamente no estudo analítico e sistemático da composição duma monografia científica no âmbito da filosofia medieval. Destinando-se a servir de iniciação à investigação de um objecto delimitado, descreve os passos essenciais que permitem, no contexto da investigação, descobrir a verdade e enuncia as regras fundamentais que ajudam, no contexto da exposição, a transmitir as descobertas.

A metodologia da investigação de Van Steenberghen contrapõe-se por dois modos à concepção anterior. Em primeiro lugar, pela importância que confere ao objecto da pesquisa num duplo sentido, o da sua dependência duma esfera científica particular e o da indispensabilidade de métodos para o apreender e expor teoricamente. Em segundo lugar, pela concepção de investigador que comporta, pois trata-se de um especialista em formação que deve apetrechar-se com uma ferramenta intelectual — os modos de operar — para resolver problemas inscritos num território concretamente definido a desbravar planificada e metodicamente.

É da redução e unilateralização desta fase metodológica que vivem os Style Manuals and Guide americanos[3]. Preocupados em resolver os vários tipos de trabalho científico e encarando-os de uma forma meramente atomista, os autores americanos deram-lhes uma solução quase receituário de todos os elementos que entram na composição duma monografia determinada. Entra-se, assim, num período em que se perde de vista a metodologia geral[4] para mergulhar num atomismo de metodologia especializada. Todavia, algumas destas obras tiveram o mérito de, pela sua profunda especialização, resolver e uniformizar alguns problemas intrincados referentes à bibliografia, à tipologia da fichagem ou ao estilo gráfico, dando forma de dicionário às fórmulas encontradas.

Se é verdade que da delimitação da metodologia à iniciação científica decorreram aspectos importantes e até decisivos para o

[2] 3.ª ed., Louvain/Paris, ed. Béatrice Nawelaert, 1961.

[3] William Giles Campbell, Stephen Vaughan Ballou, *Form and Style. Theses, Reports, Term papers*, 5.ª ed., Boston, Houghton Mifflin Company, 1979.

[4] Wood Gray *et al*, *Historian's Handbook: A Key to the Study and Writing of History*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1964 e Demar Irvins, *Writing about music: A style book for Reports and Theses*, Seattle, University of Washington Press, 1968.

progresso da ciência, dos seus excessos saíram algumas desvantagens que se circunscrevem no empobrecimento da teorização geral e especial. Não há metodologia de investigação como fim em si, divorciada da metodologia especial e geral.

E com isto passamos naturalmente ao terceiro movimento da metodologia da investigação, que visa equilibrar os elementos subjectivos e objectivos no processo da criação e da investigação científicas. Autores como Asti Vera, Armando Zubizarreta e Ângelo Domingos Salvador[5] visam nas suas propostas teóricas reavaliar a estrutura e o processo da criação científica instalando-a no coração da criação cultural, a fim de, harmonizando a teoria com a prática, o estudo com a investigação, criarem os pressupostos do trabalho científico numa concepção nova da formação universitária que deve processar-se como um todo contínuo e progressivo, pois «a estudar, a escrever ou a investigar só se aprende no exercício dessas tarefas»[6].

Entre as séries de textos em que se revelaram os três movimentos da metodologia da investigação, tomadas globalmente, há não só evolução, como mudança de terreno e preocupações novas. Trouxemos para primeiro plano os aspectos de mudança que constituem as linhas de força das actuais tendências. Todavia, agora, importa determo-nos mais atentamente no último desses movimentos, para lhe determinarmos a estrutura comum e as correntes particulares.

Pode afirmar-se que a estrutura comum da actual metodologia da investigação assenta em dois princípios gerais: o da unidade indissociável da metodologia da investigação com a metodologia geral e o da globalidade do processo de formação científica. Ambos os princípios assentam na revisão dos fundamentos da criação científica segundo uma óptica totalizante.

O princípio da unidade da metodologia da investigação com a metodologia geral afirma a dependência tanto no ponto de partida como no ponto de chegada da investigação em relação à ciência, enquanto instância teórica, núcleo essencial que determina a conveniência dos actos daquela (descrição, classificação, etc.) às leis do pensamento. Exprime a constante preocupação de definir a validade dos métodos de investigação, em relação aos pressupostos científicos especiais e gerais.

O princípio da globalidade do processo da formação científica confirma a continuidade entre o método de ensino e o método da investigação, postulando uma formação académica faseada lógico-cronologicamente, de forma a promover no estudante as indispensáveis competências investigativas.

Sobre este segundo princípio, assumido na sua forma concreta de relação da formação geral com a especialização, no seio da totalidade do ensino superior, se dividem as opiniões, podendo distinguir-se duas posições particulares que se opõem. Para Armando Zubizarreta, deve ser privilegiada a formação geral, que abrange as formas tradicionais de estudo (exame, apontamentos), bem como as formas actuais mais diversificadas (resumo de livros, resenha crítica, comunicado científico, resumo de assuntos, ensaio) que implicam um trabalho pessoal, mas sob a óptica recapitulativa, deixando para segundo plano a especialização. Este tipo de prioridade assenta na concepção de formação universitária progressiva, em que sendo a meta final o trabalho monográfico, não deixa de o mediatizar por metas mediatas, estando ele presente em formas menos complexas desde o início até ao fim da formação. Ângelo Domingos Salvador, pelo contrário, privilegia a especialização reduzindo todas as formas mediatizadas do trabalho científico, atrás enunciadas, à dúplice categoria de estudos recapitulativos e estudos originais, acumulando-as no final da formação geral e no decurso da especialização.

Em resumo, à evolução da metodologia da investigação impôs a unidade da formação geral com a especialização, a síntese do saber estudar com o saber investigar, admitindo fórmulas de doseamento vário. Forjou, assim, um meio — o ensino universitário — apto a fazer progredir a ciência sem atraiçoar a conservação e a transmissão do saber.

Criada esta base indispensável para o regular desenvolvimento da ciência, vejamos então como se organiza a actual metodologia da investigação.

A metodologia da investigação estrutura-se em dois momentos diferenciados e interdependentes. O primeiro é o da descoberta da verdade, que agrupa todos os actos intelectuais indispensáveis à formulação e resolução do problema estudado, enquanto o segundo

[5] Asti Vera, *Metodologia de la investigación*, Madrid, ed. Cincel, 1972; Armando F. Zubizarreta G., *La aventura del trabajo intelectual (como estudiar y como investigar)*, Bogotá, Fondo Educativo Interamericano, 1969 e Ângelo Domingos Salvador, *Métodos e técnicas de pesquisa bibliográfica. Elaboração e relatório de estudos científicos*, 2.ª ed., Porto Alegre, Liv. Sulina Ed., 1971.

[6] Armando F. Zubizarreta G., *op. cit.*, p. VII.

diz respeito à transmissão da verdade descoberta, com todos os problemas que o sistema da composição levanta. Ambos os momentos implicam não só operações cognitivas específicas, como designam uma ordem cronológica de abordagens que lhes garante a validade científica.

Dois são os contextos em que se desdobra o primeiro momento da investigação — o contexto da descoberta e o contexto da justificação.

O contexto da descoberta é o caminho que se inicia com a formulação do problema e se encerra com a investigação das soluções. Abre-se, assim, com a arte de pôr problemas, que requer um longo convívio com os objectos e campos teóricos das disciplinas que professamos, pois ela é a intuição aclimatada no território dos modos de ver o semelhante nas diferenças. Desenvolve-se depois através das várias operações que se reúnem sob a designação da investigação das soluções e que agrupam a leitura e a técnica de registo. A leitura, que durante muito tempo havia passado despercebida, tornou-se, com as investigações recentes, o lugar privilegiado da investigação das soluções. É evidente que se ela se encontra na base da apreensão do material bibliográfico, exige, em consequência, uma competência diversificada e aprofundada, e condiciona todas as operações intelectuais ulteriores. Sem uma leitura adequada e rigorosa, não se encontram reunidos os pressupostos do registo, que caminha para uma clarificação e padronização indispensáveis à formação de um clima de objectividade e seriedade intelectual num país de reduzida tradição científica. E, finalmente, realiza-se como um programa que tem como limite a perícia de formular problemas e a competência de acumular soluções, resultado de adequado e progressivo adestramento, ao nível dos estudos recapitulativos, que foi através de estratégias calculadas e judiciosamente distribuídas sobre o tempo da formação geral, reduzindo os factores da incerteza que pairavam sobre a compreensão dos problemas, as formas de ler e as técnicas de registar.

Recolhidos os dados, importa apreciar a sua validade. E com isto entramos no contexto da justificação, que define dois tipos de tarefas opostas. Há que evitar as falácias que se fazem passar por explicações — eis em que consiste a perseguição ao erro. E temos de apurar, classificar, justificar e provar os dados, os factos, as afirmações de tal modo que os que forem retidos sejam aqueles que atravessaram positivamente estes filtros lógico-racionais. Todas estas capacidades intelectuais exigem uma longa maturação e uma formação lógica e filosófica profunda para permitir ao estudante distinguir na tessitura do discurso da argumentação onde o nível do discurso polémico acaba para dar lugar ao nível do discurso lógico-científico.

A expressão, segundo momento da metodologia da investigação, é o esforço de síntese dialéctica da ideia com os meios da representação. Foi Othon Moacyr Garcia quem insistiu nesta característica específica da transmissão da verdade, chamando a atenção para o facto de o acto de escrever não poder realizar-se sem o concurso do acto de pensar.

Essa interdependência obriga a percorrer um longo caminho que, iniciado por um texto-base, aperfeiçoado através das revisões, termina num texto definitivo onde a adequação entre o conteúdo e a forma se encontram pelo menos ao nível satisfatório. E uma e outro designam um campo teórico de abordagens sobre os ingredientes fundamentais da exposição.

Na verdade, o problema essencial da redacção científica consiste em adequar ao quadro, que resulta da unificação teórica da descoberta da verdade, uma expressão linguística coerente que permita transmitir a verdade de uma forma inteligível. Importa primeiramente resolver, no plano do pensamento, o problema da multiplicidade dos factos através duma rigorosa unificação do conteúdo, de tal forma que as generalizações científicas subsumam os dados concretos. Depois de criada a estrutura de conteúdo, urge encontrar a forma coerente e adequada entre os vários meios de expressão pela determinação do âmbito semântico da palavra e pela respectiva subordinação à monossemia.

Na encruzilhada do encontro da palavra com a ideia surge e cimenta-se a unidade expressiva da linguagem científica. Unidade que regula a função do seu uso, determina as suas características gerais, estabelece a condição indispensável do seu exercício. A linguagem científica é informativa, pois o seu uso destina-a a transmitir a verdade. Por força desse uso ela deve tornar-se objectivada, precisa e desambiguizada; preferindo o sentido denotativo, deve determiná-lo no âmbito da extensão e da compreensão. A clareza é a condição da sua existência, pois permite traduzir a complexidade das relações causais nos seus diversos níveis. A linguagem científica, em suma, tendo por objecto a verdade inteligível, deve criar os mecanismos e dispositivos lingísticos capazes de transmitir com a máxima inteligibilidade.

Para realizar os objectivos atrás descritos, a redacção científica possui um sistema de composição que abrange três campos distintos e de progressiva complexificação: o da constelação das ideias, o da estruturação das sequências e o do estilo científico.

O campo da constelação das ideias define as operações tendentes à determinação do sentido das palavras em si e no contexto em que são usadas e à inserção da palavra em unidades linguísticas mais vastas. Implica o desenvolvimento da capacidade analítica através da escolha da palavra apropriada para o conceito objectivo, obrigando a uma constante depuração das palavras provenientes de horizontes vocabulares diferentes (desde o léxico comum até ao léxico científico especializado) a fim de a decantar da ambiguidade em que um uso impróprio a envolveu. Além disso, o processo da inserção da palavra em unidades como a frase ou o parágrafo exige operações analíticas e sintéticas bastante desenvolvidas para, sem comprometer o seu sentido denotativo inicialmente isolado fora do contexto, a tornar um veículo apto à expressão das clivagens do pensamento quer nas suas ideias essenciais, principais e secundárias, quer nas relações de sucessão, paralelismo e oposição adentro do desenvolvimento de cada parágrafo.

Interessa realçar, particularmente, a importância do parágrafo como unidade significativa de expressão e lançar as linhas gerais da sua definição. De acordo com Othon Moacyr Garcia, «o parágrafo é uma unidade de composição constituída por um ou mais de um período, em que se desenvolve ou se explana determinada ideia central, a que geralmente se agregam outras, secundárias *mas intimamente relacionadas pelo sentido»*[7]*. Torna-se, pois, a forma de expressão de uma capacidade excepcional para cingir uma ideia ou um raciocínio a uma unidade facilmente analisável. A sua composição admite, via de regra, três partes: um tópico frasal, em que se expressa a ideia geral; um desenvolvimento no qual se desdobram e especificam as ideias enunciadas; e uma conclusão em que se reafirma o sentido geral.*

Por sua vez, o campo da estruturação das sequências comporta as normas gerais que permitem tanto ordenar as ideias longitudinalmente num esquema quer geral, quer particular (o capítulo), seguindo o dispositivo orientador dos lugares estratégicos do texto (introdução, desenvolvimento e conclusão), como regular as relações entre as ideias verticalmente, de maneira a tornar no espaço discursivo reconhecíveis os conteúdos semânticos e o seu tipo de relacionismo. Por um lado, o desdobrar das ideias no desenvolvimento obedece a regras associativas, opositivas ou silogísticas, conforme as opções consentidas pelo plano escolhido e pelo assunto a expor, determinando, em consequência, a estratégia da escrita a seguir na estrutura particular que é o capítulo, devendo em ambos os casos procurar incansavelmente a diversidade de fórmulas. Por outro lado, o discurso científico exige, para assegurar a sua clareza específica, que as redes nocionais em que ele se consubstancia assentem em relações causais, claramente presas a ideias e factos, de forma a reduzir ao mínimo o carácter paradoxal de que se reveste a transmissão do conhecimento científico, devido à infiltração insidiosa do sentido conotativo nos seus enunciados.

O estilo científico ocupa finalmente as experiências da expressividade em ordem a conferir-lhe um cunho especial. O campo de fundo em que se deve mover é o cognoscitivo, pois em nenhuma das suas combinações das formas particulares da expressão pode comprometer o objectivo essencial da linguagem científica. Há assim um estilo académico, um estilo filosófico, que não poderá infringir as fronteiras que a tradição das ciências e o bom senso determinam.

E com isto passamos aos dispositivos semióticos que permitem, por uma acertada dosagem, reforçar a eficácia da comunicação científica. Entre os inúmeros códigos a que se pode recorrer, nas diversificadas realizações do discurso científico (desde o discurso heurístico até ao discurso da vulgarização), há dois tipos de códigos a nortear as possibilidades de opções: o linguístico e o icónico. Neste incluem-se todos os esquemas e ilustrações que, reforçando a clareza dos textos, comprometem por vezes o sentido de rigor. De mais vasta utilização são os códigos linguísticos que permitem expressar, nas formas de análise, síntese, citações, notas de rodapé, etc., todas as ideias que uma comunicação científica comporta.

Ora todas as operações intelectuais que acima descrevemos representam o limite da formação universitária. Para atingir o grau de competência que elas pressupõem, adentro da concepção actual da metodologia da investigação, a formação geral universitária deveria ser faseada de tal modo que a prática da escrita nela se inscrevesse em todas as suas formas (análise, resumo, síntese, comentário, dissertação, etc.) para apetrechar o estudante com as técnicas de expressão escrita mais importantes.

---

[7] Othon Moacyr Garcia. *Comunicação em prosa moderna. Aprender a escrever, aprendendo a pensar*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1962, p. 185.

O discurso científico, por isso, exprime a luta pela expressão coerente e adequada da verdade inteligível, tendência virtual do encontro da palavra com a ideia, na encruzilhada do rigor.

Aclaradas as linhas de força da actual metodologia da investigação pela convergência da dúplice óptica evolutiva e sistemática em que foram esquematicamente tratadas, importa indagar qual é o lugar que a presente obra de Umberto Eco vem ocupar.

Embora elaborada num contexto muito concreto e visando dar resposta à necessidade de formação de professores na Itália do pós-guerra, essa obra teve o mérito de se tornar o manual dos modos de operar da investigação, sistematizando-os e clarificando-os nas suas formas fundamentais.

Essa inovação poderá verificar-se em especial no que toca à técnica de registo e, em menor grau, ao levantamento bibliográfico, pelo que nos limitaremos a comentar algumas das suas características que se destinam a orientar os leitores da obra.

Na abordagem do levantamento bibliográfico usa-se a estratégia de expor primeiro teoricamente o assunto, para depois o exemplificar praticamente, a fim de ensinar aos estudantes como se usam, com eficácia, os documentos impressos. Numa primeira parte (pp. 69-100) esclarecem-se as noções fundamentais da biblioteconomia (como se organiza e funciona a biblioteca) e da bibliografia (a descrição e classificação dos livros e dos impressos), para, em seguida, ensinar como se elabora uma bibliografia, utilizando num tempo mínimo esse meio e esses documentos; enquanto na segunda parte (pp. 100-124), se retoma o problema concreto da elaboração de uma bibliografia sobre o «conceito de metáfora na tratadística barroca italiana» na biblioteca de Alexandria para mostrar todos os passos concretos a dar quando se tem de elaborar um trabalho deste género. O encadeamento lógico das tarefas, a exemplaridade dos processos, a racionalização dos tempos tornam, de facto, o levantamento bibliográfico, descrito pelo autor, uma prática investigativa a seguir por todos os que aspiram a reunir com segurança e objectividade (atente-se no papel do controlo cruzado da bibliografia), os materiais para resolverem os problemas que se propõem estudar.

Quanto à técnica de registo, a obra em apreço não só realça a necessidade de disciplinar o trabalho da investigação como também propõe uma tipologia de fichagem operatória e eficaz. Disciplina que se materializa na unificação do processo geral da confecção das fichas, que exige um adestramento na recolha das ideias, pelo desenvolvimento da análise, do resumo e da síntese, mas que se completa pela diversificação dos tipos de fichas (fichas de leitura, fichas temáticas, fichas de autor, fichas de citação, fichas de trabalho), que permitem cingir de mais perto a pluridimensionalidade em que se expressa a documentação. E embora todos estes recursos técnicos venham exemplificados, privilegia-se um deles, a ficha de leitura que pretende ser uma espécie de registo global, no qual se fundem as técnicas analíticas americanas — ficha bibliográfica, ficha de resumo e ficha de citação —, com as técnicas europeias tradicionais, em particular — o apontamento. Essa técnica teria uma dupla finalidade de controlar as microleituras através da sua inserção na macroleitura, funcionando, assim, como critério de verificação dos dados recolhidos quanto aos contextos de que foram isolados, mas não privados. Adverte, desta maneira, o autor para os perigos da mitologia da ficha, chamando a atenção, sobretudo ao nível da justificação e da expressão, para os limites do seu uso e as miragens a que pode dar origem.

Partindo das preocupações da actual metodologia da investigação, as soluções positivas de Eco, ao nível do registo, prolongam a eficácia das até então usadas e superam-nas na operatoriedade, pois embora elas tenham, há muito, entrevisto aquelas formas concretas, jamais lhe deram corpo real com tanta lucidez e igual racionalidade.

Sendo assim, podemos concluir que a actual metodologia da investigação, consagrando a unidade do saber investigar com o saber estudar, promove a uniformização das técnicas de trabalho de molde a desimpedir o caminho da criação científica da pesada herança que o intuicionismo e a improvisação impuseram à prática científica portuguesa. Mas para que esses caminhos frutifiquem, é imperioso reformular as condições objectivas e os meios institucionais que enquadram a produção científica, sem o que prolongaremos a utopia da renovação da vida num «reino cadaveroso».

A presente edição foi atentamente revista sobretudo no que respeita ao vocabulário técnico da especialidade e à disposição das vozes (primeira pessoa do singular e primeira e segunda pessoas do plural) no interior do texto, a fim de lhe conferir o indispensável rigor e restituir a caracterização sintáctica original.

Além disso, juntou-se-lhe uma bibliografia selectiva que visa prolongar a utilidade e eficácia do próprio texto.

Hamilton Costa

INTRODUÇÃO

1. Houve tempo em que a universidade era uma universidade de escol. A ela só tinham acesso os filhos dos diplomados. Salvo raras excepções, quem estudava tinha todo o tempo à sua disposição. A universidade era concebida para ser frequentada tranquilamente, reservando um certo tempo para o estudo e outro para os «sãos» divertimentos goliardescos ou para actividade em organismos representativos.

As lições eram conferências prestigiosas; depois, os estudantes mais interessados retiravam-se com os professores e assistentes em longos seminários de dez ou quinze pessoas no máximo.

Ainda hoje, em muitas universidades americanas, um curso nunca ultrapassa os dez ou vinte estudantes (que pagam bem caro e têm o direito de «usar» o professor tanto quanto quiserem para discutir com ele). Numa universidade como Oxford, há um professor orientador, que se ocupa da tese de investigação de um grupo reduzidíssimo de estudantes (pode suceder que tenha a seu cargo apenas um ou dois por ano) e acompanha diariamente o seu trabalho.

Se a situação actual em Itália fosse semelhante, não haveria necessidade de escrever este livro — ainda que alguns conselhos nele expressos pudessem servir também ao estudante «ideal» atrás sugerido.

Mas a universidade italiana é hoje uma universidade de massas. *A ela chegam estudantes de todas as classes, provenientes de todos os tipos de escola secundária, podendo mesmo inscrever-se em filosofia ou em literaturas clássicas vindos de um instituto técnico onde nunca tiveram grego nem latim. E se é verdade que o latim de pouco serve para muitos tipos de actividade, é de grande utilidade para quem fizer filosofia ou letras.*

Certos cursos têm milhares de inscritos. Destes, o professor conhece, melhor ou pior, uma trintena que acompanha as aulas com maior frequência e, com a ajuda dos seus colaboradores (bolseiros, contratados, agregados ao professorado), consegue fazer trabalhar com uma certa assiduidade uma centena. Entre estes, há muitos que cresceram numa família abastada e culta, em contacto com um ambiente cultural vivo, que podem permitir-se viagens de estudo, vão aos festivais artísticos e teatrais e visitam países estrangeiros. Depois há os outros. *Estudantes que provavelmente trabalham e passam todo o dia no registo civil de uma pequena cidade de dez mil habitantes onde só existem papelarias. Estudantes que, desiludidos da universidade, escolheram a actividade política e pretendem outro tipo de formação, mas que, mais tarde ou mais cedo, terão de submeter-se à obrigação da tese. Estudantes muito pobres que, tendo de escolher um exame, calculam o preço dos vários textos obrigatórios e dizem que «este é um exame de doze mil liras», optando entre dois opcionais por aquele que custa menos. Estudantes que por vezes vêm à aula e têm dificuldade em encontrar um lugar numa sala apinhada; e no fim queriam falar com o professor, mas há uma fila de trinta pessoas e têm de ir apanhar o comboio, pois não podem ficar num hotel. Estudantes a quem nunca ninguém disse como procurar um livro na biblioteca e em que biblioteca: frequentemente nem sequer sabem que poderiam encontrar esses livros na biblioteca da cidade onde vivem ou ignoram como se arranja um cartão para empréstimo.*

Os conselhos deste livro servem particularmente para estes. São também úteis para o estudante da escola secundária que se prepara para a universidade e quer compreender como funciona a alquimia da tese.

A todos eles a obra pretende sugerir pelo menos duas coisas:

- *Pode fazer-se uma tese* digna *mesmo que se esteja numa situação difícil, consequência de discriminações remotas ou recentes;*
- *Pode aproveitar-se a ocasião da tese (mesmo se o resto do curso universitário foi decepcionante ou frustrante) para recuperar o sentido positivo e progressivo do estudo, não entendido como recolha de noções, mas como elaboração crítica de uma experiência, como aquisição de uma competência (boa para a vida futura) para identificar os problemas, encará-los com método e expô-los segundo certas técnicas de comunicação.*

2. Dito isto, esclarece-se que a obra não pretende explicar «como se faz investigação científica» nem constitui uma discussão teórico-crítica sobre o valor do estudo. Trata-se apenas de uma série de considerações sobre como conseguir apresentar a um júri um objecto físico, prescrito pela lei, e composto de um certo número de páginas dactilografadas, que se supõe ter qualquer relação com a disciplina da licenciatura e que não mergulhe o orientador num estado de dolorosa estupefacção.

É claro que o livro não poderá dizer-vos o que devem escrever na tese. Isso é tarefa vossa. Ele dir-vos-á: (1) o que se entende por tese; (2) como escolher o tema e organizar o tempo de trabalho; (3) como conduzir uma investigação bibliográfica; (4) como organizar o material seleccionado; (5) como dispor fisicamente a redacção do trabalho. E a parte mais precisa é justamente a última, que pode parecer a menos importante, porque é a única para a qual existem regras bastante precisas.

3. O tipo de tese a que se faz referência neste livro é o que se efectua nas faculdades de estudos humanísticos. Dado que a minha experiência se relaciona com as faculdades de letras e filosofia, é natural que a maior parte dos exemplos se refira a temas que se estudam naquelas faculdades. Todavia, dentro dos limites que este livro se propõe, os critérios que aconselho adaptam-se igualmente às teses normais de ciências políticas, magistério *(*) e* jurisprudência. *Se se tratar de teses históricas ou de teoria geral, e não experimentais e aplicadas, o modelo deverá servir igualmente para arquitectura, economia, comércio e para algumas faculdades científicas. Mas nestes casos é necessário alguma prudência.*

4. Quando este livro for a imprimir, estará em discussão a reforma universitária (**). E fala-se de dois ou três níveis de graduação universitária. Podemos perguntar-nos se esta reforma alterará radicalmente o próprio conceito de tese.

Ora, se tivermos vários níveis de título universitário e se o modelo for o utilizado na maioria dos países estrangeiros, verificar-se-á

(*) Existe em Itália a Faculdade do Magistério que confere um título universitário em letras, pedagogia ou línguas estrangeiras para o ensino nas escolas médias. *(NT)*

(**) Bem entendido, o autor refere-se à edição italiana. *(NT)*

uma situação semelhante à descrita no primeiro capítulo (I.1). Isto é, teremos teses de licenciatura (ou de primeiro nível) e teses de doutoramento (ou de segundo nível).

Os conselhos que damos neste livro dizem respeito a ambas e, no caso de existirem diferenças entre uma e outra, elas serão clarificadas.

Deste modo, pensamos que tudo o que se diz nas páginas que se seguem se aplica igualmente no âmbito da reforma e, sobretudo, no âmbito de uma longa transição para a concretização de uma eventual reforma.

5. Cesare Segre leu o texto dactilografado e deu-me algumas sugestões. Dado que tomei muitas em consideração, mas, relativamente a outras, obstinei-me nas minhas posições, ele não é responsável pelo produto final. Evidentemente, agradeço-lhe de todo o coração.

6. Uma última advertência. O discurso que se segue diz obviamente respeito a estudantes de ambos os sexos (studenti *e* studentesse) (*), *bem como a professores e a professoras. Dado que na língua italiana não existem expressões neutras válidas para ambos os sexos (os americanos utilizam cada vez mais o termo* «person», *mas seria ridículo dizer «a pessoa estudante»* (la persona studente) *ou a «pessoa candidata»* (la persona candidata), *limito-me a falar sempre de* estudante, candidato, professor *e* orientador, *sem que este uso gramatical encerre uma discriminação sexista*[1].

(*) Evidentemente, a ressalva não é válida em português para o termo «estudante», que é um substantivo comum de dois géneros. *(NT)*

[1] Poderão perguntar-me por que motivo não utilizei sempre a *estudante*, a *professora*, etc. A explicação reside no facto de ter trabalhado na base de recordações e experiências pessoais, tendo-me assim identificado melhor.

I. O QUE É UMA TESE E PARA QUE SERVE

I.1. Por que se deve fazer uma tese e o que é?

Uma tese é um trabalho dactilografado, de grandeza média, variável entre as cem e as quatrocentas páginas, em que o estudante trata um problema respeitante à área de estudos em que se quer formar. Segundo a lei italiana, ela é indispensável. Após ter terminado todos os exames obrigatórios, o estudante apresenta a tese perante um júri que ouve a informação do orientador (o professor com quem «se faz» a tese) e do ou dos arguentes, os quais levantam objecções ao candidato; daí nasce uma discussão na qual tomam parte os outros membros do júri. Das palavras dos dois arguentes, que abonam sobre a qualidade (ou os defeitos) do trabalho escrito, e capacidade que o candidato demonstra na defesa das opiniões expressas por escrito, nasce o parecer do júri. Calculando ainda a média geral das notas obtidas nos exames, o júri atribui uma nota à tese, que pode ir dum mínimo de sessenta e seis até um máximo de cento e dez, louvor e menção honrosa. Esta é pelo menos a regra seguida na quase totalidade das faculdades de estudos humanísticos.

Uma vez descritas as características «externas» do texto e o ritual em que se insere, não se disse ainda muito sobre a natureza da tese. Em primeiro lugar, por que motivo as universidades italianas exigem, como condição de licenciatura, uma tese?

Repare-se que este critério não é seguido na maior parte das universidades estrangeiras. Nalgumas existem vários níveis de graus académicos que podem ser obtidos sem tese; noutras existe um primeiro nível, correspondente *grosso modo* à nossa licenciatura, que não dá direito ao título de «doutor» e que pode ser obtido quer com

a simples série de exames, quer com um trabalho escrito de pretensões mais modestas; noutras existem diversos níveis de doutoramento que exigem trabalhos de diferente complexidade... Porém, geralmente, a tese propriamente dita é reservada a uma espécie de superlicenciatura, o *doutoramento*, ao qual se propõem apenas aqueles que querem aperfeiçoar-se e especializar-se como investigadores científicos. Este tipo de doutoramento tem vários nomes, mas indicá-lo-emos daqui em diante por uma sigla anglo-saxónica de uso quase internacional, PhD (que significa *Philosophy Doctor,* Doutor em Filosofia, mas que designa todos os tipos de doutores em matérias humanísticas, desde o sociólogo até ao professor de grego; nas matérias não humanísticas são utilizadas outras siglas, como, por exemplo, MD, *Medicine Doctor).*

Por sua vez, ao PhD contrapõe-se algo muito afim à nossa licenciatura e que indicaremos doravante por licenciatura.

A licenciatura, nas suas várias formas, destina-se ao exercício da profissão; pelo contrário, o PhD destina-se à actividade académica, o que quer dizer que quem obtém um PhD segue quase sempre a carreira universitária.

Nas universidades deste tipo, a tese é sempre de PhD, tese de doutoramento, e constitui um trabalho *original* de investigação, com o qual o candidato deve demonstrar ser um estudioso capaz de fazer progredir a disciplina a que se dedica. E efectivamente não se faz, como a nossa tese de licenciatura, aos vinte e dois anos, mas numa idade mais avançada, por vezes mesmo aos quarenta ou cinquenta anos (ainda que, obviamente haja PhD muito jovens). Porquê tanto tempo? Porque se trata precisamente de investigação *original*, em que é necessário saber com segurança aquilo que disseram sobre o mesmo assunto outros estudiosos, mas em que é preciso sobretudo «descobrir» qualquer coisa que os outros ainda não tenham dito. Quando se fala de «descoberta», especialmente no domínio dos estudos humanísticos, não estamos a pensar em inventos revolucionários como a descoberta da divisão do átomo, a teoria da relatividade ou um medicamento que cure o cancro: podem ser descobertas modestas, sendo também considerado um resultado «científico» um novo modo de ler e compreender um texto clássico, a caracterização de um manuscrito que lança uma nova luz sobre a biografia de um autor, uma reorganização e uma releitura de estudos anteriores conducentes ao amadurecimento e sistematização das ideias que se encontravam dispersas noutros textos. Em todo o caso, o estudioso

deve produzir um trabalho que, em teoria, os outros estudiosos do ramo não deveriam ignorar, porque diz algo de novo (cf. II.6.1.).

A tese à italiana será do mesmo tipo? Não necessariamente. Efectivamente, dado que na maior parte dos casos é elaborada entre os vinte e dois e os vinte e quatro anos, enquanto ainda se fazem os exames universitários, não pode representar a conclusão de um longo e reflectido trabalho, a prova de um amadurecimento completo. No entanto, sucede que há teses de licenciatura (feitas por estudantes particularmente dotados) que são verdadeiras teses de PhD e outras que não atingem esse nível. Nem a universidade o pretende a todo o custo: pode haver uma boa tese que não seja tese de investigação, mas tese de compilação.

Numa tese de compilação, o estudante demonstra simplesmente ter examinado criticamente a maior parte da «literatura» existente (ou seja, os trabalhos publicados sobre o assunto) e ter sido capaz de expô-la de modo claro, procurando relacionar os vários pontos de vista, oferecendo assim uma inteligente panorâmica, provavelmente útil do ponto de vista informativo mesmo para um especialista do ramo, que, sobre aquele problema particular, jamais tenha efectuado estudos aprofundados.

Eis, pois, uma primeira advertência: *pode fazer-se uma tese de compilação ou uma tese de investigação;* uma tese de «Licenciatura» ou uma tese de «PhD».

Uma tese de investigação é sempre mais longa, fatigante e absorvente; uma tese de compilação pode igualmente ser longa e fatigante (existem trabalhos de compilação que levaram anos e anos) mas, geralmente, pode ser feita em menos tempo e com menor risco.

Também não se pretende dizer que quem faz uma tese de compilação tenha fechado o caminho da investigação: a compilação pode constituir um acto de seriedade por parte do jovem investigador que, antes de começar propriamente a investigação, pretende esclarecer algumas ideias documentando-se bem.

Em contrapartida, existem teses que pretendem ser de investigação e que, pelo contrário, são feitas à pressa; são más teses que irritam quem as lê e que de modo nenhum servem quem as fez.

Assim, a escolha entre tese de compilação e tese de investigação está ligada à maturidade e à capacidade de trabalho do candidato. Muitas vezes — infelizmente — está também ligada a factores económicos, uma vez que um estudante-trabalhador terá com certeza menos tempo, menos energia e frequentemente menos dinheiro

para se dedicar a longas investigações (que muitas vezes implicam a aquisição de livros raros e dispendiosos, viagens a centros ou bibliotecas estrangeiros e assim por diante).

Infelizmente, não podemos dar neste livro conselhos de ordem económica. Até há pouco tempo, no mundo inteiro, investigar era privilégio dos estudantes ricos. Também não se pode dizer que hoje em dia a simples existência de bolsas de estudo, bolsas de viagem e subsídios para estadias em universidades estrangeiras resolva a questão a contento de todos. O ideal é o de uma sociedade mais justa em que estudar seja um trabalho pago pelo Estado, em que seja pago quem quer que tenha uma verdadeira vocação para o estudo e em que não seja necessário ter a todo o custo o «canudo» para conseguir emprego, obter uma promoção ou passar à frente dos outros num concurso.

Mas o ensino superior italiano, e a sociedade que ele reflecte, é por agora aquilo que é; só nos resta fazer votos para que os estudantes de todas as classes possam frequentá-lo sem se sujeitarem a sacrifícios angustiantes, e passar a explicar de quantas maneiras se pode fazer uma tese digna, calculando o tempo e as energias disponíveis e também a vocação de cada um.

I.2. A quem interessa este livro

Nestas condições, devemos pensar que há muitos estudantes *obrigados* a fazer uma tese, para poderem licenciar-se à pressa e alcançar provavelmente o estatuto que tinham em vista quanto se inscreveram na universidade. Alguns destes estudantes chegam a ter quarenta anos. Estes pretenderão, pois, instruções sobre como fazer uma tese num mês, de modo a poderem ter uma nota qualquer e deixar a universidade. Devemos dizer sem rebuço que este livro não é para eles. Se estas são as suas necessidades, se são vítimas de uma legislação paradoxal que os obriga a diplomar-se para resolver dolorosas questões económicas, é preferível optarem por uma das seguintes vias: (1) investir um montante razoável para encomendar a tese a alguém; (2) copiar uma tese já feita alguns anos antes noutra universidade (não convém copiar uma obra já publicada, mesmo numa língua estrangeira, dado que o docente, se estiver minimamente informado, já deverá saber da sua existência; mas copiar em Milão uma tese feita na Catânia oferece razoáveis possibilidades de êxito; naturalmente, é necessário informar-se primeiro se o orientador da tese, antes de ensinar em Milão, não terá ensinado na Catânia; e, por isso mesmo, copiar uma tese implica um inteligente trabalho de investigação).

Evidentemente, os dois conselhos que acabámos de dar são ilegais. Seria o mesmo que dizer «se te apresentares ferido no posto de socorros e o médico não quiser examinar-te, aponta-lhe uma faca à garganta». Em ambos os casos, trata-se de actos de desespero. O nosso conselho foi dado a título paradoxal, para reforçar o facto de este livro não pretender resolver graves problemas de estrutura social e de ordenamento jurídico existente.

Este livro dirige-se, portanto, àqueles que (mesmo sem serem milionários nem terem à sua disposição dez anos para se diplomarem após terem viajado por todo o mundo) têm uma razoável possibilidade de dedicar algumas horas por dia ao estudo e querem preparar uma tese que lhes dê também uma certa satisfação intelectual e lhes sirva depois da licenciatura. E que, portanto, fixados os limites, mesmo modestos, do seu projecto, queiram fazer um trabalho sério. Até uma recolha de cromos pode fazer-se de um modo sério: basta fixar o tema da recolha, os critérios de catalogação e os limites históricos da recolha. Se se decide não remontar além de 1960, óptimo, porque desde 1960 até hoje existem todos os cromos. Haverá sempre uma diferença entre esta recolha e o Museu do Louvre, mas é preferível, em vez de um museu pouco sério, fazer uma recolha séria de cromos de jogadores de futebol de 1960 a 1970.

Este critério é igualmente válido para uma tese de licenciatura.

I.3. De que modo uma tese serve também para depois da licenciatura

Há duas maneiras de fazer uma tese que sirva também para depois da licenciatura. A primeira é fazer da tese o início de uma investigação mais ampla que prosseguirá nos anos seguintes se, evidentemente, houver a oportunidade e a vontade para tal.

Mas existe ainda uma segunda maneira, segundo a qual um director de um organismo de turismo local será ajudado na sua profissão pelo facto de ter elaborado uma tese sobre *Do «Fermo a Lucia» aos «Promessi Sposi»*. Efectivamente, fazer uma tese significa: (1) escolher um tema preciso; (2) recolher documentos sobre esse tema;

(3) pôr em ordem esses documentos; (4) reexaminar o tema em primeira mão, à luz dos documentos recolhidos; (5) dar uma forma orgânica a todas as reflexões precedentes; (6) proceder de modo que quem lê perceba o que se quer dizer e fique em condições, se for necessário, de voltar aos mesmos documentos para retomar o tema por sua conta.

Fazer uma tese significa, pois, aprender a pôr ordem nas próprias ideias e a ordenar dados; é uma experiência de trabalho metódico; quer dizer, construir um «objecto» que, em princípio, sirva também para outros. E deste modo *não importa tanto o tema da tese quanto a experiência de trabalho que ela comporta*. Quem soube documentar-se sobre a dupla redacção do romance de Manzoni, saberá depois também recolher com método os dados que lhe servirão para o organismo turístico. Quem escreve já publicou uma dezena de livros sobre temas diversos, mas se conseguiu fazer os últimos nove é porque aproveitou sobretudo a experiência do primeiro, que era uma reelaboração da tese de licenciatura. Sem aquele primeiro trabalho, não teria aprendido a fazer os outros. E, tanto nos aspectos positivos como nos negativos, os outros reflectem ainda o modo como se fez o primeiro. Com o tempo tornamo-nos provavelmente mais maduros, conhecemos mais as coisas, mas a maneira como trabalhamos nas coisas que sabemos dependerá sempre do modo como estudámos inicialmente muitas coisas que não sabíamos.

Em última análise, fazer uma tese é como exercitar a memória. Temos uma boa memória em velhos quando a mantivemos em exercício desde muito jovens. E não importa se ela se exercitou aprendendo de cor a composição de todas as equipas da Primeira Divisão, as poesias de Carducci ou a série de imperadores romanos de Augusto a Rómulo Augusto. Bem entendido, já que se exercita a memória, mais vale aprender coisas que nos interessam ou que venham a servir-nos; mas, por vezes, mesmo aprender coisas inúteis constitui uma boa ginástica. E, assim, embora seja melhor fazer uma tese sobre um tema que nos agrade, o tema é secundário relativamente ao método de trabalho e à experiência que dele se tira.

E isto também porque, se se trabalhar bem, não há nenhum tema que seja verdadeiramente estúpido: a trabalhar bem tiram-se conclusões úteis mesmo de um tema aparentemente remoto ou periférico. Marx não fez a tese sobre economia política, mas

sobre dois filósofos gregos como Epicuro e Demócrito. E não se tratou de um acidente. Marx foi talvez capaz de analisar os problemas da história e da economia com a energia teórica que sabemos precisamente porque aprendeu a reflectir sobre os seus filósofos gregos. Perante tantos estudantes que começam com uma tese ambiciosíssima sobre Marx e acabam na secção de pessoal das grandes empresas capitalistas, é necessário rever os conceitos que se têm sobre a utilidade, a actualidade e o interesse dos temas das teses.

I.4. Quatro regras óbvias

Há casos em que o candidato faz a tese sobre um tema imposto pelo docente. Tais casos devem evitar-se.

Não estamos a referir-nos, evidentemente, aos casos em que o candidato pede conselho ao docente, mas sim àqueles em que a culpa é do professor (ver II.7., «Como evitar deixar-se explorar pelo orientador») ou àqueles em que a culpa é do candidato, desinteressado de tudo e disposto a alinhavar qualquer coisa para se despachar depressa.

Ocupar-nos-emos, pelo contrário, dos casos em que se pressupõe a existência de um candidato movido por um interesse qualquer e de um docente disposto a interpretar as suas exigências.

Nestes casos, as regras para a escolha do tema são quatro:

1) *Que o tema corresponda aos interesses do candidato* (quer esteja relacionado com o tipo de exames feitos, com as suas leituras, com o seu mundo político, cultural ou religioso);
2) *Que as fontes a que recorre sejam acessíveis*, o que quer dizer que estejam ao alcance material do candidato;
3) *Que as fontes a que recorre sejam manuseáveis*, o que quer dizer que estejam ao alcance cultural do candidato;
4) *Que o quadro metodológico da investigação esteja ao alcance da experiência do candidato.*

Expressas desta maneira, estas quatro regras parecem banais e resumir-se na norma seguinte: quem quer fazer uma tese deve fazer uma tese que seja capaz de fazer. Pois bem, é mesmo assim, e há

casos de teses dramaticamente falhadas justamente porque não se soube pôr o problema inicial nestes termos tão óbvios[1].

Os capítulos que se seguem tentarão fornecer algumas sugestões para que a tese a fazer seja uma tese que se saiba e possa fazer.

[1] Poderíamos acrescentar uma quinta regra: que o professor seja o indicado. Efectivamente, há candidatos que, por razões de simpatia ou de preguiça, querem fazer com o docente da matéria A uma tese que, na verdade, é da matéria B. O docente aceita (por simpatia, vaidade ou desatenção) e depois não está em condições de acompanhar a tese.

II. A ESCOLHA DO TEMA

II.1. Tese monográfica ou tese panorâmica?

A primeira tentação do estudante é fazer uma tese que fale de muitas coisas. Se ele se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género *A literatura hoje*, tendo de restringir o tema, quererá escolher *A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60.*

Estas teses são perigosíssimas. Trata-se de temas que fazem tremer estudiosos bem mais maduros. Para um estudante de vinte anos, é um desafio impossível. Ou fará uma resenha monótona de nomes e de opiniões correntes, ou dará à sua obra um cariz original e será sempre acusado de omissões imperdoáveis. O grande crítico contemporâneo Gianfranco Contini publicou em 1957 uma *Letteratura Italiana-Ottocento-Novecento* (Sansoni Accademia). Pois bem, se se tratasse de uma tese de licenciatura, teria ficado reprovado, apesar das suas 472 páginas. Com efeito, teria sido atribuído a negligência ou ignorância o facto de não ter citado alguns nomes que a maioria das pessoas consideram muito importantes, ou de ter dedicado capítulos inteiros a autores ditos «menores» e breves notas de rodapé a autores considerados «maiores». Evidentemente, tratando-se de um estudioso cuja preparação histórica e agudeza crítica são bem conhecidas, toda a gente compreendeu que estas exclusões e desproporções eram voluntárias, e que uma ausência era criticamente muito mais eloquente do que uma página demolidora. Mas se a mesma graça for feita por um estudante de vinte e dois anos, quem garante que por detrás do silêncio não está muita astúcia e que as omissões substituem páginas críticas escritas noutro lado — ou que o autor saberia escrever?

Em teses deste género, o estudante acaba geralmente por acusar os membros do júri de não o terem compreendido, mas estes não podiam compreendê-lo e, portanto, uma tese demasiado panorâmica constitui sempre um acto de orgulho. Não que o orgulho intelectual — numa tese — seja de rejeitar *a priori*. Pode mesmo dizer-se que Dante era um mau poeta: mas é preciso dizê-lo após pelo menos trezentas páginas de análise detalhada dos textos dantescos. Estas demonstrações, numa tese panorâmica, não podem fazer-se. Eis porque seria então melhor que o estudante, em vez de *A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60*, escolhesse um título mais modesto.

E posso dizer já qual seria o ideal: não *Os romances de Fenoglio*, mas *As diversas redacções de «Il partigiano Johnny»*. Enfadonho? É possível, mas como desafio é mais interessante.

Sobretudo, se se pensar bem, trata-se de um acto de astúcia. Com uma tese panorâmica sobre a literatura de quatro décadas, o estudante expõe-se a todas as contestações possíveis. Como pode resistir o orientador ou o simples membro do júri à tentação de fazer saber que conhece um autor menor que o estudante não citou? Basta que qualquer membro do júri, consultando o índice, aponte três omissões, e o estudante será alvo de uma rajada de acusações que farão que a sua tese pareça uma lista de desaparecidos. Se, pelo contrário, o estudante trabalhou seriamente num tema muito preciso, consegue dominar um material desconhecido para a maior parte dos membros do júri. Não estou a sugerir um truquezito de dois vinténs: será um truque, mas não de dois vinténs, pois exige esforço. Sucede simplesmente que o candidato se apresenta como «Perito» diante de uma plateia menos perita do que ele, e, já que teve o trabalho de se tornar perito, é justo que goze as vantagens dessa situação.

Entre os dois extremos da tese panorâmica sobre quarenta anos de literatura e da tese rigidamente monográfica sobre as variantes de um texto curto, há muitos estádios intermédios. Poderão assim apontar-se temas como *A neovanguarda literária dos anos 60*, ou *A imagem das Langhe em Pavese e Fenoglio*, ou ainda *Afinidades e diferenças entre três escritores «fantásticos»: Savinio, Buzzati e Landolfi*.

Passando às faculdades científicas, num livro com o mesmo tema que nos propomos dá-se um conselho aplicável a todas as matérias:

O tema *Geologia*, por exemplo, é demasiado vasto. A Vulcanologia, como ramo da geologia, é ainda demasiado lato. *Os vulcões no México* poderia ser desenvolvido num exercício bom mas um tanto superficial. Uma limitação subsequente daria origem a um estudo de maior valor: *A história do Popocatepetl* (que foi escalado provavelmente por um dos conquistadores de Cortez em 1519, e que só em 1702 teve uma erupção violenta). Um tema mais limitado, que diz respeito a um menor número de anos, seria *O nascimento e a morte aparente do Paricutin* (de 20 de Fevereiro de 1943 a 4 de Março de 1952)[1].

Eu aconselharia o último tema. Com a condição de que, nessa altura, o candidato diga tudo o que há a dizer sobre aquele amaldiçoado vulcão.

Há algum tempo veio ter comigo um estudante que queria fazer a tese sobre *O símbolo no pensamento contemporâneo*. Era uma tese impossível. Pelo menos, eu não sabia o que queria dizer «símbolo»; efectivamente, trata-se de um termo que muda de significado segundo os autores e, por vezes, em dois autores diferentes quer dizer duas coisas absolutamente opostas. Repare-se que por «símbolo» os lógicos formais ou os matemáticos entendem expressões sem significado que ocupam um lugar definido com uma função precisa num dado cálculo formalizado (como os *a* e os *b* ou os *x* e os *y* das fórmulas algébricas), enquanto outros autores entendem uma forma repleta de significados ambíguos, como sucede nas imagens que ocorrem nos sonhos, que podem referir-se a uma árvore, a um órgão sexual, ao desejo de crescimento e assim por diante. Como fazer então uma tese com este título? Seria necessário analisar todas as acepções do símbolo em toda a cultura contemporânea, catalogá-las de modo a evidenciar as semelhanças e as diferenças, ver se subjacente às diferenças há um conceito unitário fundamental que apareça em todos os autores e todas as teorias, se as diferenças não tornam enfim incompatíveis entre si as teorias em questão. Pois bem, uma obra destas nenhum filósofo, linguista ou psicanalista contemporâneo conseguiu ainda realizá-la de uma maneira satisfatória. Como poderia consegui-lo um estudioso novato que, mesmo precoce, não tem atrás de si mais de seis ou sete anos de leituras adultas? Poderia também fazer uma dissertação inteligentemente parcial, mas cairíamos de novo na história da literatura italiana de Contini. Ou poderia propor uma teoria pessoal do símbolo, pondo de parte tudo quanto haviam dito os outros autores; mas até que ponto esta

[1] C. W. Cooper e E. J. Robins, *The Term Paper — A Manual and Model*, Stanford, Stanford University Press, 4.ª ed., 1967, p. 3.

escolha seria discutível di-lo-emos no parágrafo II.2. Com o estudante em questão discutiu-se um pouco. Teria podido fazer-se uma tese sobre o símbolo em Freud e Jung, não considerando todas as outras acepções, e confrontando apenas as destes dois autores. Mas descobriu-se que o estudante não sabia alemão (e falaremos sobre o problema do conhecimento das línguas no parágrafo II.5). Decidiu-se então que ele se debruçaria sobre o tema *O conceito de símbolo em Peirce, Frye e Jung*. A tese teria examinado as diferenças entre três conceitos homónimos em três autores diferentes, um filósofo, um crítico e um psicólogo; teria mostrado como em muitas análises em que são considerados estes três autores se cometem muitos equívocos, uma vez que se atribui a um o significado que é usado por outro. Só no final, a título de conclusão hipotética, o candidato teria procurado extrair um resultado para mostrar se existiam analogias, e quais, entre aqueles conceitos homónimos, aludindo ainda aos outros autores de quem tinha conhecimento mas de quem, por explícita limitação do tema, não queria nem podia ocupar-se. Ninguém teria podido dizer-lhe que não tinha considerado o autor K, porque a tese era sobre X, Y e Z, nem que tinha citado o autor J apenas em tradução, porque ter-se-ia tratado de uma referência marginal, em conclusão, e a tese pretendia estudar por extenso e no original apenas os três autores referidos no título.

Eis como uma tese panorâmica, sem se tornar rigorosamente monográfica, se reduzia a um meio termo, aceitável por todos.

Por outro lado, sem dúvida o termo «monográfico» pode ter uma acepção mais vasta do que a que utilizámos aqui. Uma monografia é o tratatamento de um só tema e como tal opõe-se a uma «história de», a um manual, a uma enciclopédia. Pelo que um tema como *O tema do «mundo às avessas» nos escritores medievais* também é monográfico. Analisam-se muitos escritores, mas apenas do ponto de vista de um tema específico (ou seja, da hipótese imaginária, proposta a título de exemplo, de paradoxo ou de fábula, de que os peixes voem no ar, as aves nadem na água, etc.). Se se fizesse bem este trabalho, obter-se-ia uma óptima monografia. Contudo, para o fazer bem, é preciso ter presente todos os escritores que trataram o tema, especialmente os menores, aqueles de quem ninguém se lembra. Assim, esta tese é classificada como monográfico-panorâmica e é muito difícil: exige uma infinidade de leituras. Se se quisesse mesmo fazê-la, seria preciso restringir o seu campo. *O tema do «mundo às avessas» nos poetas carolíngios*. O campo restringe-se, sabendo-se o que se tem de dominar e o que se deve pôr de parte.

Evidentemente, é mais excitante fazer a tese panorâmica, pois, além do mais, parece fastidioso ocuparmo-nos durante um, dois ou mais anos sempre do mesmo autor. Mas repare-se que fazer uma tese rigorosamente monográfica não significa de modo nenhum perder de vista o contexto. Fazer uma tese sobre a narrativa de Fenoglio significa ter presente o realismo italiano, ler também Pavese ou Vitorini, bem como analisar os escritores americanos que Fenoglio lia e traduzia. Só inserindo um autor num contexto o compreendemos e explicamos. Todavia, uma coisa é utilizar o panorama como fundo, e outra fazer um quadro panorâmico. Uma coisa é pintar o retrato de um cavalheiro sobre um fundo de campo com um rio, e outra pintar campos, vales e rios. Tem de mudar a técnica, tem de mudar, em termos fotográficos, a focagem. Partindo de um só autor, o contexto pode ser também um pouco desfocado, incompleto ou de segunda mão.

Para concluir, recordemos este princípio fundamental: *quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança*. Uma tese monográfica é preferível a uma tese panorâmica. É melhor que a tese se assemelhe mais a um ensaio do que a uma história ou a uma enciclopédia.

II.2. Tese histórica ou tese teórica?

Esta alternativa só tem sentido para certas matérias. Efectivamente, em matérias como história da matemática, filologia românica ou história da literatura alemã, uma tese só pode ser histórica. E em matérias como composição arquitectónica, física do reactor nuclear ou anatomia comparada, geralmente só se fazem teses teóricas ou experimentais. Mas há outras matérias, como filosofia teórica, sociologia, antropologia cultural, estética, filosofia do direito, pedagogia ou direito internacional, em que se podem fazer teses de dois tipos.

Uma tese teórica é uma tese que se propõe encarar um problema abstracto que pode já ter sido ou não objecto de outras reflexões: a natureza da vontade humana, o conceito de liberdade, a noção de função social, a existência de Deus, o código genético. Enumerados assim, estes temas fazem imediatamente sorrir, pois pensamos naqueles tipos de abordagem a que Gramsci chamava «noções breves sobre o universo». E, no entanto, insignes pensadores se debruçaram sobre estes temas. Mas, com poucas excepções, fizeram-no na conclusão de um trabalho de meditação de várias décadas.

Nas mãos de um estudante com uma experiência científica necessariamente limitada, estes temas podem dar origem a duas soluções. A primeira (que é ainda a menos trágica) leva a fazer a tese definida (no parágrafo anterior) como «panorâmica». Trata-se o conceito de função social, mas numa série de autores. E a este respeito aplicam-se as observações já feitas. A segunda solução é mais preocupante, dado que o candidato presume poder resolver, em poucas páginas, o problema de Deus e da definição de liberdade. A minha experiência diz-me que os estudantes que escolheram temas do género quase sempre fizeram teses muito curtas, sem grande organização interna, mais semelhantes a um poema lírico do que a um estudo científico. E, geralmente, quando se objecta ao candidato que a exposição é demasiado personalizada, genérica, informal, sem comprovações historiográficas nem citações, ele responde que não se compreendeu que a sua tese é muito mais inteligente do que muitos outros exercícios de banal compilação. Pode dar-se o caso de ser verdade, mas, mais uma vez, a experiência ensina que geralmente esta resposta é dada por um candidato com as ideias confusas, sem humildade científica nem capacidade comunicativa. O que se deve entender por humildade científica (que não é uma virtude para fracos mas, pelo contrário, uma virtude das pessoas orgulhosas) ver-se-á no parágrafo IV.2.4. É certo que não se pode excluir que o candidato seja um génio que, apenas com vinte e dois anos, tenha compreendido tudo, e é evidente que estou a admitir esta hipótese sem sombra de ironia. Mas a realidade é que, quando sobre a crosta terrestre aparece um génio de tal qualidade, a humanidade leva muito tempo a aperceber-se disso, e a sua obra é lida e digerida durante um certo número de anos antes que se apreenda a sua grandeza. Como se pode pretender que um júri que está a examinar, não uma, mas muitas teses, apreenda de chofre a grandeza deste corredor solitário?

Mas ponhamos a hipótese de o estudante estar consciente de ter compreendido um problema importante; dado que nada nasce do nada, ele terá elaborado os seus pensamentos sob a influência de outro autor qualquer. Transformou então a sua tese, de teórica em historiográfica, ou seja, não tratou o problema do ser, a noção de liberdade ou o conceito de acção social, mas desenvolveu temas como *o problema do ser no jovem Heidegger, a noção de liberdade em Kant* ou *o conceito de acção social em Parsons*. Se tem ideias originais, elas emergirão no confronto com as ideias do autor tratado; podem dizer-se muitas coisas novas sobre a liberdade

estudando o modo como outra pessoa falou da liberdade. E se se quiser, aquela que devia ser a sua tese teórica torna-se o capítulo final da sua tese historiográfica. O resultado será que todos poderão verificar aquilo que diz, dado que (referidos a um pensador anterior) os conceitos que põe em jogo serão publicamente verificáveis. É difícil movermo-nos no vago e estabelecer uma exposição *ab initio*. Precisamos de encontrar um ponto de apoio, especialmente para problemas tão vagos como a noção de ser ou de liberdade. Mesmo quando se é génio, e especialmente quando se é génio, não significa uma humilhação partir-se de outro autor. Com efeito, partir de um autor anterior não significa prestar-lhe culto, adorá-lo ou reproduzir sem crítica as suas afirmações; pode também partir-se de um autor para demonstrar os seus erros e os seus limites. Mas tem-se um ponto de apoio. Os homens medievais, que tinham um respeito exagerado pela autoridade dos autores antigos, diziam que os modernos, embora ao seu lado fossem «anões», apoiando-se neles tornavam-se «anões às costas de gigantes» e, deste modo, viam mais além do que os seus predecessores.

Todas estas observações não são válidas para as matérias aplicadas e experimentais. Se se apresentar uma tese em psicologia, a alternativa não é entre *O problema da percepção em Piaget* e *O problema da percepção* (ainda que um imprudente pudesse querer propor um tema tão genericamente perigoso). A alternativa à tese historiográfica é antes a tese experimental: *A percepção das cores num grupo de crianças deficientes*. Aqui o discurso muda, dado que se tem direito a encarar de forma experimental uma questão, contanto que se siga um método de investigação e se possa trabalhar em condições razoáveis, no que respeita a laboratórios e com a devida assistência. Mas um bom investigador experimental não começa a controlar as reacções dos seus pacientes sem antes ter feito pelo menos um trabalho panorâmico (exame dos estudos análogos já realizados), pois de outro modo arriscar-se-ia a descobrir o chapéu de chuva, a demonstrar qualquer coisa que já havia sido amplamente demonstrada, ou a aplicar métodos que já se tinham revelado erróneos (se bem que possa ser objecto de investigação o novo controlo de um método que não tenha ainda dado resultados satisfatórios). Portanto, uma tese de carácter experimental não pode ser feita em casa, nem o método pode ser inventado. Mais uma vez se deve partir do princípio de que, se se é um anão inteligente, é melhor subir aos ombros de um gigante qualquer, mesmo se for de altura modesta;

ou mesmo de outro anão. Depois temos sempre tempo para trabalhar sozinhos.

II.3. Temas antigos ou temas contemporâneos?

Encarar esta questão pode parecer querer voltar à antiga *querelle des anciens et des modernes*... E, de facto, para muitas disciplinas a questão não se põe (se bem que uma tese de história da literatura latina possa tratar tão bem de Horácio como da situação dos estudos horacianos no último vinténio). Inversamente, é lógico que, se nos licenciamos em história da literatura italiana contemporânea, não haja alternativa.

Todavia, não é raro o caso de um estudante que, perante o conselho do professor de literatura italiana para se licenciar sobre um petrarquista quinhentista ou sobre um árcade, prefira temas como Pavese, Bassani, Sanguineti. Muitas vezes a escolha nasce de uma vocação autêntica e é difícil contestá-la. Outras vezes nasce da falsa ideia de que um autor contemporâneo é mais fácil e mais agradável.

Digamos desde já que o autor contemporâneo é sempre *mais difícil*. É certo que geralmente a bibliografia é mais reduzida, os textos são de mais fácil acesso, a primeira documentação pode ser consultada à beira-mar, com um bom romance nas mãos, em vez de fechado numa biblioteca. Mas, ou queremos fazer uma tese remendada, repetindo simplesmente o que disseram outros críticos e então não há mais nada a dizer (e, se quisermos, podemos fazer uma tese ainda mais remendada sobre um petrarquista do século XVI), ou queremos dizer algo de novo, e então apercebemo-nos de que sobre o autor antigo existem pelo menos chaves interpretativas seguras às quais nos podemos referir, enquanto para o autor moderno as opiniões são ainda vagas e discordantes, a nossa capacidade crítica é falseada pela falta de perspectiva, e tudo se torna demasiado difícil.

É indubitável que o autor antigo impõe uma leitura mais fatigante, uma pesquisa bibliográfica mais atenta (mas os títulos estão menos dispersos e existem repertórios bibliográficos já completos); mas se se entende a tese como ocasião para aprender a fazer uma investigação, o autor antigo põe mais problemas de preparação.

Se, além disso, o estudante se sentir inclinado para a crítica contemporânea, a tese pode ser a última ocasião de abordar a literatura do passado, para exercitar o seu gosto e capacidade de leitura. Assim, seria bom aproveitar esta oportunidade. Muitos dos grandes escritores contemporâneos, mesmo de vanguarda, não fizeram teses sobre Montale ou Pound, mas sobre Dante ou Foscolo. É claro que não existem regras precisas: um bom investigador pode conduzir uma análise histórica ou estilística sobre um autor contemporâneo com a mesma profundidade e precisão filológica com que trabalha sobre um antigo.

Além disso, o problema varia de disciplina para disciplina. Em filosofia talvez ponha mais problemas uma tese sobre Husserl do que uma tese sobre Descartes e a relação entre «facilidade» e «legibilidade» inverte-se: lê-se melhor Pascal do que Carnap.

Deste modo, o único conselho que verdadeiramente poderei dar é o seguinte: *trabalhai sobre um contemporâneo como se fosse um antigo e sobre um antigo como se fosse um contemporâneo*. Ser-vos-á mais agradável e fareis um trabalho mais sério.

II.4. Quanto tempo é preciso para fazer uma tese?

Digamo-lo desde logo: *não mais de três anos, nem menos de seis meses*. *Não mais de três anos*, porque se em três anos de trabalho não se conseguiu circunscrever o tema e encontrar a documentação necessária, isso só pode significar três coisas:

1) escolheu-se uma tese errada, superior às nossas forças;
2) é-se um eterno descontente que quer dizer tudo, e continua-se a trabalhar na tese durante vinte anos enquanto um estudioso hábil deve ser capaz de fixar a si mesmo limites, mesmo modestos, e produzir algo de definitivo dentro desses limites;
3) teve início a neurose da tese, ela é abandonada, retomada, sentimo-nos falhados, entramos num estado de depressão, utilizamos a tese como álibi de muitas cobardias, nunca viremos a licenciar-nos.

Não menos de seis meses, porque mesmo que se queira fazer o equivalente a um bom artigo de revista, que não tenha mais de sessenta páginas, entre o estudo da organização do trabalho, a procura de bibliografia, a elaboração de fichas e a redacção do texto passam facilmente seis meses. É claro que um estudioso mais maduro escreve um ensaio em menos tempo: mas tem atrás de si anos e anos de leituras, de fichas e de apontamentos, que o estudante ao invés deve fazer a partir do zero.

Quando se fala de seis meses ou três anos, pensa-se, evidentemente, não no tempo da redacção definitiva, que pode levar um mês ou quinze dias, consoante o método com que se trabalhou: pensa-se no lapso de tempo que medeia entre a formação da primeira ideia da tese e a entrega final do trabalho. Assim, pode haver um estudante que trabalha efectivamente na tese apenas durante um ano mas aproveitando as ideias e as leituras que, sem saber aonde chegaria, tinha acumulado nos dois anos precedentes.

O ideal, na minha opinião, é *escolher a tese* (e o respectivo orientador) mais *ou menos no final do segundo ano da universidade*. Nesta altura está-se já familiarizado com as várias matérias, conhecendo-se o conteúdo, a dificuldade e a situação das disciplinas em que ainda não se fez exame. Uma escolha tão tempestiva não é nem comprometedora nem irremediável. Tem-se ainda todo um ano para compreender que a ideia era errada e mudar o tema, o orientador ou mesmo a disciplina. Repare-se que mesmo que se passe um ano a trabalhar numa tese de literatura grega para depois se verificar que se prefere uma tese em história contemporânea, isso não foi de modo nenhum tempo perdido: pelo menos aprendeu-se a formar uma bibliografia preliminar, como pôr um texto em ficha, como elaborar um sumário. Recorde-se o que dissemos no parágrafo 1.3.: uma tese serve sobretudo para aprender a coordenar as ideias, independentemente do seu tema.

Escolhendo assim a tese por alturas do fim do segundo ano, têm-se três verões para dedicar à investigação e, na medida do possível, a viagens de estudo; podem escolher-se os programas de exames *perspectivando-os para a tese*. É claro que se se fizer uma tese de psicologia experimental, é difícil perspectivar nesse sentido um exame de literatura latina; mas com muitas outras matérias de carácter filosófico e sociológico pode chegar-se a acordo com o docente sobre alguns textos, talvez em substituição dos obrigatórios, que façam inserir a matéria do exame no âmbito do nosso interesse dominante. Quando isto é possível sem especiosa violentação ou truques pueris, um docente inteligente prefere sempre que um estudante prepare um exame «motivado» e orientado, e não um exame ao acaso, forçado, preparado sem paixão, só para ultrapassar um escolho que não se pode eliminar.

Escolher a tese no fim do segundo ano significa ter tempo até Outubro do quarto ano para a licenciatura dentro dos limites ideais, com dois anos completos à disposição.

Nada impede que se escolha a tese antes disso. Nada impede que isso aconteça depois, se se aceitar a ideia de entrar já no período posterior ao curso. Tudo desaconselha a escolhê-la demasiado tarde.

Até porque uma boa tese deve ser discutida passo a passo com o orientador, na medida do possível. E isto não tanto para mitificar o docente, mas porque escrever uma tese é como escrever um livro, é um exercício de comunicação que pressupõe a existência de um público — e o orientador é a única amostra de público competente de que o estudante dispõe no decurso do seu trabalho. Uma tese feita à última hora obriga o orientador a percorrer rapidamente os diversos capítulos ou mesmo o trabalho já feito. Se for este o caso, e se o orientador não ficar satisfeito com o resultado, atacará o candidato perante o júri, com resultados desagradáveis, mesmo para si próprio, que nunca deveria apresentar-se com uma tese que não lhe agrade; é uma derrota também para ele. Se pensar que o candidato não consegue engrenar no trabalho, deve dizer-lho antes, aconselhando-o a fazer uma outra tese ou a esperar um pouco mais. Se depois o candidato, não obstante estes conselhos, insistir em que o orientador não tem razão ou que para ele o factor tempo é fundamental, enfrentará igualmente o risco de uma discussão tempestuosa, mas ao menos fá-lo-á com plena consciência da situação.

De todas estas observações se deduz que a tese de seis meses, embora se admita como mal menor, não representa o ideal (a menos que, como se disse, o tema escolhido nos últimos seis meses permita aproveitar experiências efectuadas nos anos anteriores).

Todavia, pode haver casos de necessidade em que seja preciso resolver tudo em seis meses. Trata-se então de encontrar um tema que possa ser abordado de modo digno e sério naquele período de tempo. Não gostaria que toda esta exposição fosse tomada num sentido demasiado «comercial», como se estivéssemos a vender «teses de seis meses» e «teses de três anos», a preços diversos e para todos os tipos de cliente. Mas a verdade é que pode haver também uma boa tese de seis meses.

Os requisitos da tese de seis meses são os seguintes:

1) o tema deve ser circunscrito;
2) o tema deve ser tanto quanto possível contemporâneo, para não ter de se procurar uma bibliografia que remonte aos gregos; ou então deve ser um tema marginal, sobre o qual se tenha escrito muito pouco;

3) os documentos de todos os tipos devem encontrar-se disponíveis numa área restrita e poderem ser facilmente consultados.

Vamos dar alguns exemplos. Se escolher como tema *A igreja de Santa Maria do Castelo de Alexandria,* posso esperar encontrar tudo o que me sirva para reconstituir a sua história e as vicissitudes dos seus restauros na biblioteca municipal de Alexandria e nos arquivos da cidade. Digo «posso esperar» porque estou a formular uma hipótese e me coloco nas condições de um estudante que procura uma tese de seis meses. Mas terei de informar-me sobre isso antes de arrancar com o projecto, para verificar se a minha hipótese é válida. Além disso, terei de ser um estudante que reside na província de Alexandria; se resido em Caltanissetta, tive uma péssima ideia. Além disso, existe um «mas». Se alguns documentos fossem acessíveis, mas se se tratassem de manuscritos medievais jamais publicados, teria de saber alguma coisa de paleografia, ou seja, de dominar uma técnica de leitura e decifração de manuscritos. E eis que este tema, que parecia tão fácil, se torna difícil. Se, pelo contrário, verifico que está tudo publicado, pelo menos desde o século XIX para cá, movimento-me em terreno seguro.

Outro exemplo. Raffaele La Capria é um escritor contemporâneo que só escreveu três romances e um livro de ensaios. Foram todos publicados pelo mesmo editor, Bompiani. Imaginemos uma tese com o título *A sorte de Raffaelle La Capria na crítica italiana contemporânea.* Como de uma maneira geral os editores têm nos seus arquivos os recortes de imprensa de todos os ensaios críticos e artigos publicados sobre os seus autores, com uma série de visitas à sede da editora em Milão posso esperar pôr em fichas a quase totalidade dos textos que me interessam. Além disso, o autor está vivo e posso escrever-lhe ou ir entrevistá-lo, colhendo outras indicações bibliográficas e, quase de certeza, fotocópias de textos que me interessam. Naturalmente, um dado ensaio crítico remeter-me-á para outros autores a que La Capria é comparado ou contraposto. O campo alarga-se um pouco, mas de um modo razoável. E, depois, se escolhi La Capria é porque já tenho algum interesse pela literatura italiana contemporânea, de outro modo a decisão teria sido tomada cinicamente, a frio, e ao mesmo tempo imprudentemente.

Outra tese de seis meses: *A interpretação da Segunda Guerra Mundial nos manuais de História para as escolas secundárias do último quinquénio.* É talvez um pouco complicado detectar todos os manuais de História em circulação, mas as editoras escolares não são tantas como isso. Uma vez na posse dos textos ou das suas fotocópias, vê-se que estes assuntos ocupam poucas páginas e o trabalho de comparação pode ser feito, e bem, em pouco tempo. Evidentemente, não se pode avaliar a forma como um manual fala da Segunda Guerra Mundial se não compararmos este tratamento específico com o quadro histórico geral que esse manual oferece; e, portanto, tem de trabalhar-se um pouco em profundidade. Também não se pode começar sem ter admitido como parâmetro uma meia dúzia de histórias acreditadas da Segunda Guerra Mundial. É claro que se eliminássemos todas estas formas de controlo crítico, a tese poderia fazer-se não em seis meses mas numa semana, e então não seria uma tese de licenciatura, mas um artigo de jornal, talvez arguto e brilhante, mas incapaz de documentar a capacidade de investigação do candidato.

Se se quiser fazer a tese de seis meses, mas trabalhando nela uma hora por dia, então é inútil continuar a falar. Voltemos aos conselhos dados no parágrafo I.2: copiem uma tese qualquer e pronto.

II.5. É necessário saber línguas estrangeiras?

Este parágrafo não se dirige àqueles que preparam uma tese numa língua ou literatura estrangeira. É, de facto, desejável que estes conheçam a língua *sobre a qual* vão apresentar a tese. Ou melhor, seria desejável que, se se apresentasse uma tese sobre um autor francês, esta fosse escrita em francês. É o que se faz em muitas universidades estrangeiras, e é justo.

Mas ponhamos o problema daqueles que fazem uma tese em filosofia, em sociologia, em jurisprudência, em ciências políticas, em história ou em ciências naturais. Surge sempre a necessidade de ler um livro escrito numa língua estrangeira mesmo se a tese for sobre história italiana, seja ela sobre Dante ou sobre o Renascimento, dado que ilustres especialistas de Dante e do Renascimento escreveram em inglês ou alemão.

Habitualmente, nestes casos aproveita-se a oportunidade da tese para começar a ler numa língua que não se conhece. Motivados pelo tema e com um pequeno esforço, começa-se a compreender qualquer coisa. Muitas vezes uma língua aprende-se assim. Geralmente depois não se consegue falá-la, mas pode-se lê-la. É melhor que nada.

Se sobre um dado tema existe só um livro em alemão e não se sabe esta língua, pode resolver-se o problema pedindo a alguém para ler os

capítulos considerados mais importantes; haverá o pudor de não basear demasiado o trabalho naquele livro mas, pelo menos, poder-se-á legitimamente integrá-lo na bibliografia, uma vez que foi consultado.

Mas todos estes problemas são secundários. O problema principal é o seguinte: *preciso de escolher uma tese que não implique o conhecimento de línguas que não sei ou que não estou disposto a aprender*. E por vezes escolhemos uma tese sem saber os riscos que iremos correr. Entretanto, analisemos alguns casos imprescindíveis:

1) *Não se pode fazer uma tese sobre um autor estrangeiro se este autor não for lido no original.* A coisa parece evidente se se tratar de um poeta, mas muitos pensam que para uma tese sobre Kant, sobre Freud ou sobre Adam Smith esta precaução não é necessária. Pelo contrário, é-o por duas razões: antes de mais, nem sempre estão traduzidas todas as obras daquele autor e, por vezes, a ignorância de um texto menor pode comprometer a compreensão do seu pensamento ou da sua formação intelectual; em segundo lugar, dado um autor, a maior parte da literatura sobre ele está geralmente na língua em que escreveu, e se o autor está traduzido, nem sempre o estão os seus intérpretes; finalmente, nem sempre as traduções reproduzem fielmente o pensamento do autor, enquanto fazer uma tese significa justamente redescobrir o seu pensamento original precisamente onde o falsearam as traduções ou divulgações de vários géneros; fazer uma tese significa ir além das fórmulas difundidas pelos manuais escolares, do tipo «Foscolo é clássico e Leopardi é romântico» ou «Platão é idealista e Aristóteles realista» ou, ainda, «Pascal é pelo coração e Descartes pela razão».

2) *Não se pode fazer uma tese sobre um tema se as obras mais importantes sobre ele estão escritas numa língua que não conhecemos.* Um estudante que soubesse optimamente o alemão e não soubesse francês, não poderia na prática fazer uma tese sobre Nietzsche, que, no entanto, escreveu em alemão: e isto porque de há dez anos para cá algumas das mais importantes análises de Nietzsche foram escritas em francês. O mesmo se pode dizer para Freud: seria difícil reler o mestre vienense sem ter em conta o que nele leram os revisionistas americanos e os estruturalistas franceses.

3) *Não se pode fazer uma tese sobre um autor ou sobre um tema lendo apenas as obras escritas nas línguas que conhecemos.* Quem nos diz que a obra decisiva não está escrita na única língua que não conhecemos? É certo que esta ordem de considerações pode conduzir à neurose, e é necessário proceder com bom senso. Há regras de honestidade científica segundo as quais é lícito, se sobre um autor inglês tiver sido escrito algo em japonês, observar que se conhece a existência desse estudo mas que não se pode lê-lo. Esta «licença de ignorar» abarca geralmente as línguas não ocidentais e as línguas eslavas, de modo que há estudos extremamente sérios sobre Marx que admitem não ter tido conhecimento das obras em russo. Mas nestes casos o estudioso sério pode sempre saber (e mostrar saber) o que disseram em síntese aquelas obras, dado que se podem encontrar recensões ou extractos com resumos. Geralmente as revistas científicas soviéticas, búlgaras, checas, eslovacas, israelitas, etc., fornecem em rodapé resumos dos artigos em inglês ou francês. Mas se se trabalhar sobre um autor francês, pode ser lícito não saber russo, mas é indispensável ler pelo menos inglês para contornar o obstáculo.

Assim, antes de estabelecer o tema de uma tese, é necessário ter a prudência de dar uma vista de olhos pela bibliografia existente para ter a certeza de que não há dificuldades linguísticas significativas.

Certos casos são *a priori* evidentes. É impossível apresentar uma tese em filologia grega sem saber alemão, dado que nesta língua existem muitos estudos importantes na matéria.

Em qualquer caso, a tese serve para obter umas noções terminológicas gerais sobre todas as línguas ocidentais, uma vez que, mesmo que não se leia russo, é necessário estar pelo menos em condições de reconhecer os caracteres cirílicos e perceber se um livro citado trata de arte ou de ciência. Ler o cirílico aprende-se num serão e basta confrontar alguns títulos para compreender que *iskusstvo* significa arte e *nauka* significa ciência. É preciso não nos deixarmos aterrorizar: a tese deve ser entendida como uma ocasião única para fazermos um exercício que nos servirá pela vida fora.

Todas estas observações não têm em conta o facto de que a melhor coisa a fazer, se se quiser abordar uma bibliografia estrangeira, é ir passar algum tempo no país em questão; mas isto é uma solução cara, e aqui procuramos dar conselhos que sirvam também para os estudantes que não têm estas possibilidades.

Mas admitamos uma última hipótese, a mais conciliadora. Suponhamos que há um estudante que se interessa pelo problema da percepção visual aplicada à temática das artes. Este estudante *não sabe línguas estrangeiras e não tem tempo para as aprender*

(ou tem bloqueios psicológicos: há pessoas que aprendem o sueco numa semana e outras que em dez anos não conseguem falar razoavelmente o francês). Além disso, tem de apresentar, por motivos económicos, uma tese em seis meses. Todavia, está sinceramente interessado no seu tema, quer terminar a universidade para trabalhar, mas depois tenciona retomar o tema escolhido e aprofundá-lo com mais calma. Temos também de pensar nele.

Bom, este estudante pode encarar um tema do tipo *Os problemas da percepção visual nas suas relações com as artes figurativas em alguns autores contemporâneos*. Será oportuno traçar, antes de mais, um quadro da problemática psicológica no tema, e sobre isto existe uma série de obras traduzidas em italiano, desde o *Occhio e cervello* de Gregory até aos textos maiores da psicologia da forma e da psicologia transaccional. Em seguida, pode focar-se a temática de três autores, digamos Arnheim, para a abordagem gestaltista, Gombrich para a semiológico-informacional e Panofsky para os ensaios sobre a perspectiva do ponto de vista iconológico. Nestes três autores discute-se, com base em três pontos de vista diferentes, a relação entre naturalidade e «culturalidade» da percepção das imagens. Para situar estes três autores num panorama de fundo, há algumas obras de conjunto, por exemplo, os livros de Gillo Dorfles. Uma vez traçadas estas três perspectivas, o estudante poderá ainda tentar reler os dados problemáticos obtidos à luz de uma obra de arte particular, reformulando eventualmente uma interpretação clássica (por exemplo, o modo como Longhi analisa Piero della Francesca) e completando-a com os dados mais «contemporâneos» que recolheu. O produto final não terá nada de original, ficará a meio caminho entre a tese panorâmica e a tese monográfica, mas terá sido possível elaborá-lo com base em traduções italianas. O estudante não será censurado por não ter lido *todo* o Panofsky, mesmo o que existe apenas em alemão ou inglês, porque não se tratará de uma tese *sobre* Panofsky, mas de uma tese sobre um problema, em que só se recorre a Panofsky para um determinado aspecto, como referência a algumas questões.

Como já se disse no parágrafo II.1, este tipo de tese não é o mais aconselhável, dado que se corre o risco de ser incompleto e genérico: fique claro que se trata de um exemplo de tese de seis meses para estudantes urgentemente interessados em acumular dados preliminares sobre um problema pelo qual sintam uma atracção especial. Trata-se de um expediente, mas pode ser resolvido pelo menos de uma maneira digna.

De qualquer modo, se não se sabe línguas estrangeiras e se não se pode aproveitar a preciosa ocasião da tese para começar a aprendê-las, a solução mais razoável é a tese sobre um tema especificamente italiano em que as referências à literatura estrangeira possam ser eliminadas ou resolvidas recorrendo a alguns textos já traduzidos. Assim, quem quisesse fazer uma tese sobre *Modelos do romance histórico nas obras narrativas de Garibaldi*, deveria ter algumas noções básicas sobre as origens do romance histórico e sobre Walter Scott (além da polémica oitocentista italiana sobre o mesmo assunto, evidentemente), mas poderia encontrar algumas obras de consulta na nossa língua e teria a possibilidade de ler em italiano pelo menos as obras mais importantes de Walter Scott, sobretudo procurando na biblioteca as traduções oitocentistas. E ainda menos problemas poria um tema como *A influência de Guerrazzi na cultura do ressurgimento italiano*. Isto, evidentemente, sem nunca partir de um optimismo preconcebido; e valerá a pena consultar bem as bibliografias, para ver se houve autores estrangeiros, e quais, que tenham abordado este assunto.

II.6. Tese «científica» ou tese política?

Após a contestação estudantil de 1968, manifestou-se a opinião de que não se deveriam fazer teses de temas «culturais» ou livrescos, mas sim ligadas a determinados interesses políticos e sociais. Se é esta a questão, então o título do presente capítulo é provocatório e enganador, porque faz pensar que uma tese «política» não é «científica». Ora, na universidade fala-se frequentemente da ciência, de cientificidade, de investigação científica, do valor científico de um trabalho, e este termo pode dar lugar quer a equívocos involuntários, quer a mistificações ou a suspeitas ilícitas de embalsamamento da cultura.

II.6.1. *Que é a cientificidade?*

Para alguns, a ciência identifica-se com as ciências naturais ou com a investigação em bases quantitativas: uma investigação não é científica se não procede através de fórmulas e diagramas. Nesta acepção, portanto, não seria científico um estudo sobre a moral em

Aristóteles, mas também não o seria um estudo sobre consciência de classe e revoltas camponesas durante a reforma protestante. Evidentemente, não é este o sentido que se dá ao termo «científico» na universidade. Procuremos, pois, definir a que título um trabalho pode dizer-se científico em sentido lato.

O modelo pode muito bem ser o das ciências naturais como foram apresentadas desde o início da idade moderna. Uma pesquisa é científica quando responde aos seguintes requisitos:

1) A pesquisa debruça-se sobre um *objecto reconhecível e definido de tal modo que seja igualmente reconhecível pelos outros*. O termo objecto não tem necessariamente um significado físico. A raiz quadrada também é um objecto, embora nunca ninguém a tenha visto. A classe social é um objecto de estudo, ainda que alguém possa contestar que se conhecem apenas indivíduos ou médias estatísticas e não classes propriamente ditas. Mas, então, também não teria realidade física a classe de todos os números inteiros superiores a 3725, de que seria muito natural que um matemático se ocupasse. Definir o objecto significa, assim, definir as condições em que podemos falar dele baseando-nos em algumas regras que estabelecemos ou que outros estabeleceram antes de nós. Se fixarmos as regras segundo as quais um número inteiro superior a 3725 possa ser reconhecido onde quer que se encontre, teremos estabelecido as regras de reconhecimento do nosso objecto. Surgem evidentemente problemas se, por exemplo, temos de falar de um ser fabuloso cuja inexistência é geralmente reconhecida, como o centauro. Neste caso, temos três possibilidades. Em primeiro lugar, podemos decidir falar dos centauros tais como são apresentados na mitologia clássica e, assim, o nosso objecto torna-se publicamente reconhecível e identificável, dado que trabalhamos com textos (verbais ou visuais) em que se fala de centauros. Trata-se então de dizer quais as características que deve ter um ser de que fala a mitologia clássica para que seja reconhecível como centauro.

Em segundo lugar, podemos ainda decidir levar a cabo uma indagação hipotética sobre as características que *deveria* ter uma criatura que vivesse num mundo possível (que não é o real) para poder ser um centauro. Temos então de definir as condições de subsistência deste mundo possível, sublinhando que todo o nosso estudo se processa no âmbito desta hipótese. Se nos mantivermos rigorosamente fiéis ao pressuposto inicial, podemos dizer que falamos de um «objecto» que tem uma certa possibilidade de ser objecto de investigação científica.

Em terceiro lugar, podemos decidir que temos provas suficientes para demonstrar que os centauros existem, de facto. Neste caso, para constituir um objecto sobre o qual se possa trabalhar, teremos de produzir provas (esqueletos, restos de ossos, impressões em lavas vulcânicas, fotografias efectuadas com raios infravermelhos nos bosques da Grécia ou outra coisa qualquer), de modo a que os outros possam admitir o facto de, seja a nossa hipótese correcta ou errada, haver algo sobre que se pode discutir.

É claro que este exemplo é paradoxal e não creio que alguém queira fazer teses sobre centauros, sobretudo no que se refere à terceira alternativa, mas permitiu-me mostrar como, em certas condições, se pode sempre constituir um objecto de investigação publicamente reconhecível. E se se pode fazê-lo com os centauros, o mesmo se poderá dizer de noções como comportamento moral, desejos, valores ou a ideia do progresso histórico.

2) A pesquisa deve dizer sobre este objecto *coisas que* não *tenham já sido ditas* ou rever com uma óptica diferente coisas que já foram ditas. Um trabalho matematicamente exacto que servisse para demonstrar pelos métodos tradicionais o teorema de Pitágoras não seria um trabalho científico, uma vez que não acrescentaria nada aos nossos conhecimentos. Seria, quando muito, um bom trabalho de divulgação, como um manual que ensinasse a construir uma casota para cão utilizando madeira, pregos, plaina, serra e martelo. Como já dissemos em I.1., também uma tese de compilação pode ser cientificamente útil na medida em que o compilador reuniu e relacionou de uma forma orgânica as opiniões já expressas por outros sobre o mesmo tema. Da mesma maneira, um manual de instruções sobre como fazer uma casota para cão não é trabalho científico, mas a uma obra que confronte e discuta todos os métodos conhecidos para fazer uma casota para cão pode já atribuir-se uma modesta pretensão de cientificidade.

Há só que ter presente uma coisa: uma obra de compilação só tem utilidade científica se não existir ainda nada de semelhante nesse campo. Se existem já obras comparativas sobre sistemas para casotas de cão, fazer uma igual é perda de tempo (ou plágio).

3) A pesquisa *deve ser útil aos outros*. É útil um artigo que apresente uma nova descoberta sobre o comportamento das partículas elementares. É útil um artigo que conte como foi descoberta uma carta inédita de Leopardi e a transcreva por inteiro. Um trabalho é científico

se (observados os requisitos expressos nos pontos 1 e 2) acrescentar alguma coisa àquilo que a comunidade já sabia e se todos os trabalhos futuros sobre o mesmo tema o tiverem, pelo menos em teoria, de tomar em consideração. Evidentemente, a importância científica é proporcional ao grau de indispensabilidade que o contributo exibe. Há contributos após os quais os estudiosos, se não os tiverem em conta, não podem dizer nada de positivo. E há outros que os estudiosos não fariam mal em ter em conta mas, se não o fizerem, não vem mal nenhum ao mundo. Recentemente, foram publicadas cartas que James Joyce escrevia à mulher sobre escaldantes problemas sexuais. É claro que alguém que amanhã estude a génese da personagem de Molly Bloom no *Ulisses* de Joyce, poderá ser ajudado pelo facto de saber que, na vida privada, Joyce atribuía à mulher uma sexualidade viva e desenvolvida como a de Molly; trata-se, portanto, de um útil contributo científico. Por outro lado, há admiráveis interpretações de *Ulisses* em que a personagem Molly é focada de uma maneira correcta mesmo sem se terem em conta aqueles dados; trata-se, portanto, de um contributo dispensável. Pelo contrário, quando foi publicado *Stephen Hero*, a primeira versão do romance joyciano *Retrato do artista quando jovem*, todos estiveram de acordo que era essencial tê-lo em consideração para compreender a evolução do escritor irlandês. Era um contributo científico indispensável.

Ora, qualquer um poderia revelar um desses documentos que, frequentemente, são objecto de ironia a propósito dos rigorosíssimos filólogos alemães, que se chamam «contas da lavadeira», e que são efectivamente textos de valor ínfimo, em que talvez o autor tenha anotado as despesas a fazer naquele dia. Por vezes, dados deste género também são úteis, pois podem conferir um tom de humanidade a um artista que todos supunham isolado do mundo, ou revelar que nesse período ele vivia assaz pobremente. Outras vezes, pelo contrário, não acrescentam nada àquilo que já se sabia, são pequenas curiosidades biográficas e não têm qualquer valor científico, embora haja pessoas que arranjam fama de investigadores incansáveis revelando semelhantes inépcias. Não que se deva desencorajar quem se diverte a fazer semelhantes investigações, mas não se pode falar de progresso do conhecimento humano e seria muito mais útil, se não do ponto de vista científico pelo menos do pedagógico, escrever um bom livrinho de divulgação que contasse a vida e resumisse as obras do autor.

4) A pesquisa *deve fornecer os elementos para a confirmação e para a rejeição das hipóteses que apresenta* e, portanto, deve fornecer

os elementos para uma possível continuação pública. Este é um requisito fundamental. Eu posso querer demonstrar que existem centauros no Peloponeso, mas devo fazer quatro coisas precisas: a) produzir provas (como se disse, pelo menos um osso caudal); b) dizer como procedi para encontrar o achado; c) dizer como se deveria proceder para encontrar outros; d) dizer possivelmente que tipo de osso (ou de outro achado), no dia em que fosse encontrado, destruiria a minha hipótese.

Deste modo, não só forneci as provas da minha hipótese, mas procedi de modo a que outros possam continuar a procurar, seja para a confirmar seja para a pôr em causa.

O mesmo sucede com qualquer outro tema. Admitamos que faço uma tese para demonstrar que num movimento extraparlamentar de 1969 havia duas componentes, uma leninista e outra trotskista, embora se considere geralmente que ele era homogéneo. Tenho de apresentar documentos (panfletos, registos de assembleias, artigos, etc.) para demonstrar que tenho razão; terei de dizer como procedi para encontrar aquele material e onde o encontrei, de modo que outros possam continuar a investigar naquela direcção; e terei de dizer segundo que critério atribuí o material de prova a membros desse grupo. Por exemplo, se o grupo se dissolveu em 1970, tenho de dizer se considero expressão do grupo apenas o material teórico produzido pelos seus membros até tal data (mas, então, terei de dizer quais os critérios que me levam a considerar certas pessoas membros do grupo: inscrição, participação nas assembleias, suposições da polícia?); ou se considero ainda textos produzidos por ex-membros do grupo após a sua dissolução, partindo do princípio de que, se expressaram depois aquelas ideias, isso significa que já as cultivavam, talvez em surdina, durante o período de actividade do grupo. Só desse modo forneço aos outros a possibilidade de fazer novas investigações e de mostrar, por exemplo, que as minhas observações estavam erradas porque, digamos, não se podia considerar membro do grupo um fulano que fazia parte dele segundo a polícia mas que nunca foi reconhecido como tal pelos outros membros, pelo menos a avaliar pelos documentos de que se dispõe. Apresentámos assim uma hipótese, provas e processos de confirmação e de rejeição.

Escolhi propositadamente temas muito diferentes, justamente para demonstrar que os requisitos de cientificidade podem aplicar-se a qualquer tipo de investigação.

Tudo o que acabei de dizer refere-se à oposição artificial entre tese «científica» e tese «política». *Pode fazer-se uma tese política*

observando todas as regras de cientificidade necessárias. Pode também haver uma tese que relate uma experiência de informação alternativa mediante sistemas audiovisuais numa comunidade operária: ela será científica na medida em que documentar de modo público e controlável a minha experiência e permitir a alguém refazê-la, quer para obter os mesmos resultados, quer para descobrir que os meus haviam sido casuais e não eram efectivamente devidos à minha intervenção, mas a outros factores que não considerei.

O aspecto positivo de um método científico é que ele nunca faz perder tempo aos outros: mesmo trabalhar na esteira de uma hipótese científica, para depois descobrir que é necessário refutá-la, significa ter feito qualquer coisa de útil sob o impulso de uma proposta anterior. Se a minha tese serviu para estimular alguém a fazer outras experiências de contra-informação entre operários (mesmo se os meus pressupostos eram ingénuos), consegui alguma coisa de útil.

Neste sentido, vê-se que não há oposição entre tese científica e tese política. Por um lado, pode dizer-se que todo o trabalho científico, na medida em que contribui para o desenvolvimento do conhecimento alheio, tem sempre um valor político positivo (tem valor político negativo toda a acção que tenda a bloquear o processo de conhecimento), mas, por outro, deve dizer-se com toda a segurança que qualquer empreendimento político com possibilidade de sucesso deve ter uma base de seriedade científica.

E, como viram, pode fazer-se uma tese «científica» mesmo sem utilizar os logaritmos ou as provetas.

II.6.2. *Temas histórico-teóricos ou experiências «quentes»?*

Nesta altura, porém, o nosso problema inicial apresenta-se reformulado de outro modo: *será mais útil fazer uma tese de erudição ou uma tese ligada a experiências práticas, a empenhamentos sociais directos?* Por outras palavras, será mais útil fazer uma tese em que se fale de autores célebres ou de textos antigos, ou uma tese que me imponha uma intervenção directa na contemporaneidade, seja esta intervenção de ordem teórica (por exemplo: o conceito de exploração na ideologia neocapitalista) ou de ordem prática (por exemplo: pesquisa das condições dos habitantes de barracas na periferia de Roma)?

Só por si, a pergunta é ociosa. Cada um faz aquilo que lhe agrada, e, se um estudante passou quatro anos a estudar filologia românica, nin-

guém pode pretender que se ocupe dos habitantes das barracas, tal como seria absurdo pretender um acto de «humildade académica» da parte de quem passou quatro anos com Danilo Dolci, pedindo-lhe uma tese sobre os *Reis de França*.

Mas suponhamos que a pergunta é feita por um estudante em crise, que pergunta a si mesmo para que lhe servem os estudos universitários e, especialmente, a experiência da tese. Suponhamos que este estudante tem interesses políticos e sociais acentuados e que teme trair a sua vocação dedicando-se a temas «livrescos».

Ora, se ele já se encontra mergulhado numa experiência político-social que lhe deixa entrever a possibilidade de daí extrair um discurso conclusivo, será bom que encare o problema de como tratar cientificamente a sua experiência.

Mas se esta experiência não foi feita, então parece-me que a pergunta exprime apenas numa inquietação nobre, mas ingénua. Dissemos já que a experiência de investigação imposta por uma tese serve sempre para a nossa vida futura (profissional ou política), e não tanto pelo tema que se escolher quanto pela preparação que isso impõe, pela escola de rigor, pela capacidade de organização do material que ela requer.

Paradoxalmente, poderemos assim dizer que um estudante com interesses políticos não os trairá se fizer uma tese sobre a recorrência dos pronomes demonstrativos num escritor de botânica do século XVIII. Ou sobre a teoria do *impetus* na ciência pré-galilaica. Ou sobre as geometrias não euclidianas. Ou sobre o nascimento do direito eclesiástico. Ou sobre a seita mística dos hesicastas[2]. Ou sobre a medicina árabe medieval. Ou sobre o artigo do código de direito penal relativo à agitação nas praças públicas.

Podem cultivar-se interesses políticos, por exemplo sindicais, mesmo fazendo uma boa tese histórica sobre os movimentos operários do século passado. Podem compreender-se as exigências contemporâneas de contra-informação junto das classes subalternas estudando o estilo, a difusão, as modalidades produtivas das xilografias populares no período do renascimento.

E, para ser polémico, aconselharei ao estudante que até hoje só tenha tido actividade política e social, justamente uma destas teses,

[2] Hesicasta — monge grego de uma seita (sécs. XI-XIV) cujo fim era o de viver de acordo com as regras de solidão para atingir a tranquilidade espiritual. Baseia-se na doutrina da transfiguração emanada da divindade, modificando o ascetismo sinaíta e o misticismo de Simeão. *(NR)*

e não o relato das suas experiências directas, pois é evidente que o trabalho de tese será a última oportunidade que terá para obter conhecimentos históricos, teóricos e técnicos e para aprender sistemas de documentação (além de reflectir a partir de uma base mais ampla sobre os pressupostos teóricos ou históricos do seu trabalho político).

Evidentemente, esta é apenas a minha opinião. É por respeitar uma opinião diferente que me coloco no ponto de vista de quem, mergulhado numa actividade política, queira utilizar a tese em vista do seu trabalho e as suas experiências de trabalho político para a redacção da tese.

Isto é possível e pode fazer-se um óptimo trabalho; mas devo dizer, com toda a clareza e severidade, uma série de coisas, precisamente em defesa da respeitabilidade de uma iniciativa deste tipo.

Sucede por vezes que o estudante atamanca uma centena de páginas que reúnem panfletos, registos de debates, descrições de actividades e estatísticas eventualmente tomadas de empréstimo de um trabalho precedente, e apresenta o seu trabalho como tese «política». E acontece por vezes que o júri de tese, por preguiça, demagogia ou incompetência, considera o trabalho bom. Trata-se, pelo contrário, de uma palhaçada, e não apenas relativamente aos critérios universitários, mas mesmo relativamente aos critérios políticos. Há um modo sério e um modo irresponsável de fazer política. Um político que decida um plano de desenvolvimento sem ter informações suficientes sobre a situação da sociedade é, quando não um criminoso, pelo menos um palhaço. E podemos prestar um péssimo serviço ao nosso partido político fazendo uma tese política destituída de requisitos científicos.

Dissemos em II.6.1. quais são estes requisitos e como eles são essenciais para uma intervenção política séria. Uma vez, vi um estudante que fazia um exame sobre problemas de comunicação de massas afirmar que havia feito um «inquérito» ao público da televisão junto dos trabalhadores de uma dada zona. Na realidade, tinha interrogado, de gravador em punho, uma dúzia de habitantes dos subúrbios durante duas viagens de comboio. Era natural que o que se retirava desta transcrição de opiniões não fosse um inquérito. E não apenas porque não tinha os requisitos de verificabilidade de um inquérito digno desse nome, mas também porque os resultados que daí se tiravam eram coisas que podíamos muito bem imaginar sem fazer inquéritos. Para dar um exemplo, pode prever-se, mesmo ficando sentado à secretária, que, de doze pessoas, a maioria diga que gosta de ver as transmissões directas dos jogos de futebol. Assim, apresentar um pseudo-inquérito de trinta páginas para chegar a este belo resultado

é uma palhaçada. E é o estudante que se engana a ele próprio pensando ter obtido dados «objectivos», quando se limitou a confirmar de uma forma aproximada as suas opiniões.

Ora, o risco da superficialidade apresenta-se em especial às teses de carácter político, por duas razões: *a*) porque numa tese histórica ou filológica existem métodos tradicionais de investigação a que o investigador não se pode subtrair, enquanto para trabalhos sobre fenómenos sociais em evolução muitas vezes o método tem de ser inventado (por este motivo, frequentemente uma boa tese política é mais difícil do que uma tranquila tese histórica); *b*) porque muita metodologia da investigação social «à americana» observou os métodos estatístico-quantitativos, produzindo estudos enormes que não contribuem para a compreensão dos fenómenos reais e, por consequência, muitos jovens politizados assumem uma atitude de desconfiança relativamente a esta sociologia que, quando muito, é uma «sociometria», acusando-a de servir pura e simplesmente o sistema de que constitui a cobertura ideológica; contudo, para reagir a este tipo de investigação tende-se por vezes a não fazer investigação alguma, transformando a tese numa sequência de panfletos, de apelos ou de asserções meramente teóricas.

Como se escapa a este risco? De muitas maneiras: analisando estudos «sérios» sobre temas semelhantes, não se lançando num trabalho de investigação social se, pelo menos, não se acompanhou a actividade de um grupo já com alguma experiência, munindo-se de alguns métodos de recolha e análise dos dados, não contando fazer em poucas semanas trabalhos de investigação que habitualmente são longos e difíceis... Mas como os problemas variam segundo os campos, os temas e a preparação do estudante — e não se podem dar conselhos genéricos — limitar-me-ei a um exemplo. Escolherei um tema «novíssimo», para o qual parece não existirem precedentes de investigação, um tema de actualidade escaldante, de indubitáveis conotações políticas, ideológicas e práticas — e que muitos professores tradicionalistas definiram como «meramente jornalístico»: o fenómeno das estações de rádio independentes.

II.6.3. *Como transformar um assunto da actualidade em tema científico*

É sabido que nas grandes cidades surgiram dezenas e dezenas destas estações, que há duas, três e quatro mesmo em centros de

uma centena de milhar de habitantes, que elas aparecem em toda a parte. Que são de natureza política ou de natureza comercial. Que têm problemas legais, mas que a legislação é ambígua e está em evolução, e entre o momento em que escrevo (ou faço a tese) e o momento em que este livro for publicado (ou a tese for discutida) a situação ter-se-á já alterado.

Terei pois, antes de mais, de definir com exactidão o âmbito geográfico e temporal do meu estudo. Poderá ser apenas *As rádios livres de 1975 a 1976*, mas terá de ser completo. Se decidir analisar apenas as rádios milanesas, sejam as rádios milanesas, mas todas. De outro modo, o meu estudo será incompleto, uma vez que pode dar-se o caso de ter descurado a rádio mais significativa quanto a programas, índice de audiência, composição cultural dos seus responsáveis ou localização (periferia, bairros, centro).

Admita-se que decidi trabalhar sobre uma amostra nacional de trinta rádios: terei de estabelecer os critérios de escolha da amostra e, se a realidade nacional é que para cada cinco rádios políticas há três comerciais (ou para cinco de esquerda uma de extrema-direita), não deverei escolher uma amostra de trinta rádios em que vinte e nove sejam políticas e de esquerda (ou vice-versa), porque desse modo a imagem que dou do fenómeno será à medida dos meus desejos ou dos meus temores e não à medida da situação real.

Poderei ainda decidir (e voltamos à tese sobre a existência de centauros num mundo possível) renunciar ao estudo das rádios tal como são e, pelo contrário, propor um projecto de rádio livre ideal. Mas neste caso, por um lado, o projecto tem de ser orgânico e realista (não posso pressupor a existência de aparelhos que não existem ou que não são acessíveis a um pequeno grupo privado) e, por outro, não posso elaborar um projecto ideal sem ter em conta as linhas tendenciais do fenómeno real, pelo que, ainda neste caso, é indispensável um estudo preliminar sobre as rádios existentes.

Em seguida, deverei tornar públicos os parâmetros de definição de «rádio livre», isto é, tornar publicamente identificável o objecto de pesquisa.

Entendo por rádio livre apenas uma rádio de esquerda? Ou uma rádio feita por um pequeno grupo em situação semilegal em território nacional? Ou uma rádio não dependente do monopólio, ainda que porventura se trate de uma rede articulada com propósitos meramente comerciais? Ou devo ter presente o parâmetro territorial e considerar rádio livre apenas uma rádio de S. Marino ou de Monte

Carlo? Seja como for, terei de expor os meus critérios e explicar por que excluo certos fenómenos do campo de investigação. Obviamente, os critérios deverão ser razoáveis, ou os termos que utilizo terão de ser definidos de uma forma não equívoca: posso decidir que, para mim, só são rádios livres aquelas que exprimem uma posição de extrema-esquerda, mas então tenho de ter em conta que geralmente com a designação «rádio livre» se referem também outras rádios e não posso enganar os meus leitores fazendo-lhes crer ou que falo também delas ou que elas não existem. Neste caso, terei de especificar que contesto a designação «rádio livre» para as rádios que não quero examinar (mas a exclusão deverá ser justificada) ou escolher para as rádios de que me ocupo uma denominação genérica.

Chegado a este ponto, deverei descrever a estrutura de uma rádio livre sob o aspecto organizativo, económico e jurídico. Se nalgumas delas trabalham profissionais a tempo inteiro e noutras trabalham militantes rotativamente, terei de construir uma tipologia organizativa. Deverei ver se todos estes tipos têm características comuns que sirvam para definir um modelo abstracto de rádio independente, ou se a expressão «rádio livre» cobre uma série multiforme de experiências muito diferentes. E compreendereis imediatamente como o rigor científico desta análise também é útil para efeitos práticos, uma vez que, se quisesse constituir uma rádio livre, teria de saber quais são as condições óptimas para o seu funcionamento.

Para construir uma tipologia que se possa tomar em consideração, poderei, por exemplo, proceder à elaboração de um quadro que inclua todas as características possíveis em função das várias rádios que estou a analisar, tendo na vertical as características de uma dada rádio e na horizontal a frequência estatística de uma dada característica. Apresentamos a seguir um exemplo puramente orientador e de dimensões reduzidíssimas, respeitante a quatro parâmetros — a presença de operadores profissionais, a proporção música-palavra, a presença de publicidade e a caracterização ideológica — aplicados a sete rádios imaginárias.

Um quadro deste género dir-me-ia, por exemplo, que a Rádio Pop é feita por um grupo não profissional, com uma caracterização ideológica explícita, que transmite mais música do que intervenções faladas e que aceita publicidade. E, simultaneamente, dir-me-ia que a presença da publicidade ou o predomínio da música sobre o elemento falado não são necessariamente opostos à caracterização ideológica, dado que encontramos pelo menos duas rádios nestas condições,

Operadores profissionais	–	+	–	–	–	–	–
Predomínio de música	+	+	–	+	+	+	+
Presença de publicidade	+	+	–	–	+	+	+
Caracterizada ideologicamente de modo explícito	+	–	+	+	–	+	–

enquanto só uma única com caracterização ideológica e predomínio do elemento falado sobre a música. Por outro lado, não há *nenhuma* sem caracterização ideológica que não tenha publicidade e em que prevaleça o elemento falado. E assim por diante. Este quadro é puramente hipotético e considera poucos parâmetros e poucas rádios; portanto, não permite tirar conclusões estatísticas dignas de consideração. Tratava-se apenas de uma sugestão.

Mas como obter estes dados? As fontes são três: dados oficiais, declarações dos interessados e protocolos de audição.

Dados oficiais: são sempre os mais seguros, mas sobre as rádios independentes existem muito poucos. Normalmente, há um registo nas autoridades de segurança pública. Em seguida, deveria haver num notário o acto constitutivo da sociedade ou qualquer coisa do género, mas não se sabe se é possível vê-lo. Se se chegar a uma regulamentação mais precisa, poderão encontrar-se outros dados, mas de momento não há mais nada. Lembremos, todavia, que dos dados oficiais fazem parte o nome, a banda de transmissão e as horas de actividade. Uma tese que fornecesse pelo menos estes três elementos para todas as rádios constituiria já um contributo útil.

As declarações dos interessados. Para o efeito interrogam-se os responsáveis das rádios. O que disserem constitui um dado objectivo, desde que seja evidente, que se trata *daquilo que eles disseram* e desde que os critérios de recolha das entrevistas sejam homogéneos. Trata-se de elaborar um questionário, de modo a que todos respondam a todos os temas que consideramos importantes, e que a recusa de responder sobre um determinado problema seja registada. Não é obrigatório que o questionário seja seco e conciso, para ser respondido com um sim ou um não. Se todos os directores fizerem uma declaração programática, o registo de todas estas declarações poderá constituir um documento útil. Entendamo-nos bem sobre a noção de «dado objectivo» num caso deste tipo. Se o director diz «nós não temos objectivos políticos e não somos financiados por ninguém», isto não significa que ele diga a verdade; mas é *um dado objectivo* o facto de a emissora se apresentar publicamente com esse aspecto. Quando muito, poderá refutar-se esta afirmação através de uma análise crítica do conteúdo dos programas transmitidos por aquela rádio. Com o que chegamos à terceira fonte de informação.

Protocolos de audição. É o aspecto da tese em que poderá assinalar-se a diferença entre o trabalho sério e o trabalho diletante. Conhecer a actividade de uma rádio independente significa tê-la acompanhado durante alguns dias, digamos uma semana, hora a hora, elaborando uma espécie de grelha que mostra o que transmite e quando, qual a duração das rubricas, tempo de música e do elemento falado, quem participa nos debates, se existem e sobre que temas, e assim por diante. Na tese não poderemos incluir tudo o que transmitiram durante a semana, mas poderemos referir os elementos significativos (comentários a canções, compassos de espera durante um debate, modos de dar uma notícia) dos quais ressalte um perfil artístico, linguístico e ideológico da emissora em questão.

Existem modelos de protocolos de audição da rádio e da televisão elaborados durante alguns anos pela ARCI de Bolonha, onde foram cronometradas a extensão das notícias, a recorrência de certos termos e assim por diante. Uma vez feito este estudo para várias rádios, poderemos proceder às comparações: por exemplo, como a mesma canção ou a mesma notícia de actualidade foi apresentada por duas ou mais estações diferentes.

Poderíamos ainda comparar os programas da rádio de monopólio com os das rádios independentes: proporção música-elemento falado, proporções entre notícias e passatempos, proporções entre programas e publicidade, proporções entre música clássica e música ligeira, entre música italiana e música estrangeira, entre música ligeira tradicional e música ligeira «jovem», etc. Como se vê, a partir de uma audição sistemática, munidos de um gravador e de um lápis, podem tirar-se muitas conclusões que provavelmente não se manifestariam nas entrevistas aos responsáveis.

Por vezes, a simples comparação entre diversos comitentes publicitários (proporções entre restaurantes, cinemas, editoras, etc.) pode dizer-nos alguma coisa sobre as fontes de financiamento (de outro modo ocultas) de uma dada rádio.

A única condição é que não introduzamos impressões ou induções arriscadas do tipo «se ao meio-dia transmitiu música *pop* e publicidade da Pan American, isso significa que é uma rádio americanófila», uma vez que é preciso saber também o que foi transmitido à uma, às duas, às três e à segunda-feira, à terça e à quarta.

Se as rádios são muitas, só temos dois caminhos: ou ouvir todas ao mesmo tempo, constituindo um grupo de audição com tantos registadores quantas as rádios (é a solução mais séria, pois permite

comparar as várias emissoras numa mesma semana) ou ouvir uma por semana. Porém, neste último caso, terá de se trabalhar constantemente, de modo a fazer os registos uns a seguir aos outros sem tornar heterogéneo o período de audição, que não pode cobrir o espaço de seis meses ou de um ano, dado que neste sector as mutações são rápidas e frequentes e não teria sentido comparar os programas da Rádio Beta em Janeiro com os da Rádio Aurora em Agosto, pois, nesse intervalo, quem sabe o que teria acontecido à Rádio Beta.

Admitindo que todo este trabalho tenha sido bem feito, o que resta fazer ainda? Uma quantidade de outras coisas. Enumeremos algumas:

— Estabelecer índices de audiência; não há dados oficiais e não podemos fiar-nos apenas nas declarações dos responsáveis; a única alternativa é uma sondagem com o método do telefonema ao acaso («que rádio está a ouvir neste momento?»). É o método seguido pela RAI, mas exige uma organização específica, um tanto dispendiosa. Mais vale renunciar a este inquérito do que registar impressões pessoais do tipo «a maioria das pessoas ouve Rádio Delta» só porque cinco amigos nossos declararam ouvi-la. O problema dos índices de audiência mostra-nos como se pode trabalhar cientificamente num fenómeno tão contemporâneo e actual, mas como é difícil fazê-lo; é melhor uma tese de história romana, é mais fácil.
— Registar a polémica na imprensa e as eventuais opiniões sobre as diversas rádios.
— Fazer uma recolha e um comentário orgânico das leis relativas a esta questão, de modo a explicar como as várias emissoras as iludem ou as cumprem, e que problemas daí advêm.
— Documentar as posições relativas dos vários partidos. Tentar estabelecer tabelas comparativas dos custos publicitários. Talvez os responsáveis das várias rádios não no-lo digam, ou nos mintam, mas se a Rádio Delta faz publicidade ao restaurante Ai Pini, poderia ser fácil obter, do respectivo proprietário, o dado que nos interessa.
— Fixar um acontecimento-amostra (em Junho de 1976 as eleições políticas teriam sido um assunto exemplar) e registar como foi tratado por duas, três ou mais rádios.
— Analisar o estilo linguístico das várias rádios (imitação dos locutores da RAI, imitação dos *disc-jockey* americanos, uso de terminologias de grupos políticos, adesão a modelos dialectais, etc.).

— Analisar o modo como certas transmissões da RAI foram influenciadas (quanto à escolha dos programas e aos usos linguísticos) pelas emissões das rádios livres.
— Recolha orgânica de opiniões sobre as rádios livres da parte de juristas, líderes políticos, etc. Três opiniões apenas fazem um artigo de jornal, cem opiniões fazem um inquérito.
— Recolha de toda a bibliografia existente sobre o assunto, desde livros e artigos sobre experiências semelhantes noutros países, até aos artigos dos mais remotos jornais de província ou de pequenas revistas, de maneira a recolher a documentação mais completa possível.

É claro que não é necessário fazer todas estas coisas. Uma só, desde que bem feita e completa, constitui já um tema para uma tese. Nem se disse que estas são as únicas coisas a fazer. Limitei-me a alinhar alguns exemplos para mostrar como, mesmo sobre um tema tão pouco «erudito» e sobre o qual não há literatura crítica, se pode fazer um trabalho científico, útil aos outros, que se pode integrar numa investigação mais vasta, indispensável para quem queira aprofundar o assunto, e sem impressionismos, observações ao acaso ou extrapolações arriscadas.

Portanto, para concluir: tese científica ou tese política? Falsa questão. É tão científico fazer uma tese sobre a doutrina das ideias em Platão como sobre a política da Lotta Continua de 1974 a 1976. Se é uma pessoa que quer trabalhar seriamente, reflicta antes de escolher, porque a segunda tese é indubitavelmente mais difícil do que a primeira e exige maior maturidade científica. Quanto mais não seja, porque não terá bibliotecas em que se apoiar, mas antes uma biblioteca para organizar.

Pode, assim, fazer-se de uma forma científica uma tese que outros definiriam, quanto ao tema, como puramente «jornalística». E pode fazer-se de um modo puramente jornalístico uma tese que, a avaliar pelo título, teria todos os atributos para parecer científica.

II.7. Como evitar deixar-se explorar pelo orientador

Por vezes, o estudante escolhe um tema de acordo com os seus interesses. Outras vezes, pelo contrário, aceita a sugestão do professor a quem pede que oriente a tese.

Ao sugerirem temas, os professores podem seguir dois critérios diferentes: indicar um tema que conheçam muito bem e no qual

poderão facilmente seguir o aluno, ou indicar um tema que não conheçam suficientemente bem e sobre o qual quereriam saber mais.

Diga-se desde já que, contrariamente ao que se possa pensar à primeira vista, o segundo critério é o mais honesto e generoso. O docente considera que, ao acompanhar essa tese, ele próprio será levado a alargar os seus horizontes, pois se quiser avaliar bem o candidato e ajudá-lo durante o trabalho, terá de debruçar-se sobre algo de novo. Geralmente, quando o docente escolhe esta segunda via é porque confia no candidato. E normalmente diz-lhe explicitamente que o tema também é novo para ele e que lhe interessa aprofundá-lo. Há, por outro lado, docentes que se recusam a propor teses sobre campos já muito batidos, embora a situação actual da universidade de massas contribua para moderar o rigor de muitos e para os tornar mais compreensivos.

Há, porém, casos específicos em que o docente está a fazer um trabalho de grande fôlego para o qual tem necessidade de muitos dados, e decide utilizar os candidatos como participantes de um trabalho de equipa. Ou seja, durante um dado número de anos, ele orienta as teses num determinado sentido.

Se for um economista interessado na situação da indústria num certo período, orientará teses relativas a sectores particulares, com o objectivo de estabelecer um quadro completo da questão. Ora este critério é não só legítimo como cientificamente útil: o trabalho de tese contribui para uma investigação de alcance mais amplo no interesse colectivo. E isso é útil mesmo do ponto de vista didáctico, pois o candidato poderá servir-se dos conselhos de um docente muito informado sobre o assunto e poderá utilizar como material de fundo e de comparação as teses já elaboradas por outros estudantes sobre temas correlativos e limítrofes. Se, depois, o candidato fizer um bom trabalho, poderá esperar uma publicação, pelo menos parcial, dos seus resultados, eventualmente no âmbito de uma obra colectiva.

Há, porém, alguns inconvenientes possíveis:

1. O docente está muito ligado ao seu tema e força o candidato que, por seu lado, não tem nenhum interesse naquela direcção. O estudante torna-se então um aguadeiro, que se limita a recolher afadigadamente material que depois outros irão interpretar. Como a sua tese será uma tese modesta, sucede que depois o docente, ao elaborar o estudo definitivo, poderá utilizar uma parte do material recolhido, mas não citará o estudante, até porque não se lhe pode atribuir nenhuma ideia precisa.

2. O docente é desonesto, faz trabalhar os estudantes, licencia-os e utiliza desabusadamente o seu trabalho como se fosse dele. Por vezes, trata-se de uma desonestidade *quase* de boa-fé: o docente acompanhou a tese apaixonadamente, sugeriu muitas ideias e, passado um certo tempo, já não distingue as ideias que sugeriu das que foram trazidas pelo estudante, assim como depois de uma apaixonada discussão colectiva sobre um assunto qualquer, já não conseguimos lembrar-nos de quais as ideias com que havíamos começado e quais as que adquirimos por estímulo alheio.

Como evitar estes inconvenientes? O estudante, ao abordar um determinado docente, já terá ouvido falar dele aos seus amigos, terá contactado licenciados anteriores e terá feito uma ideia da sua correcção. Terá lido livros seus e terá reparado se ele cita frequentemente os seus colaboradores ou não. Quanto ao resto, intervêm factores imponderáveis de estima e confiança.

Também é preciso não cair na atitude neurótica de sinal contrário e considerarmo-nos plagiados sempre que alguém fala de temas semelhantes aos da nossa tese. Quem fez uma tese, digamos, sobre as relações entre o darwinismo e o lamarckismo, teve oportunidade de ver, acompanhando a literatura crítica, quantas pessoas falaram já desse tema e como há tantas ideias comuns a todos os estudiosos. Deste modo, não vejo razão para se sentir um génio expoliado se, algum tempo depois, o docente, um seu assistente ou um colega se ocuparem do mesmo tema.

Por roubo de trabalho científico entende-se, sim, a utilização de dados experimentais que só podiam ter sido recolhidos fazendo essa dada experiência; a apropriação da transcrição de manuscritos raros que nunca tivessem sido transcritos antes do nosso trabalho; a utilização de dados estatísticos que ninguém tenha recolhido antes de nós, e só na condição de a fonte não ser citada (pois, uma vez a tese tornada pública, toda a gente tem o direito de a citar); a utilização de traduções, feitas por nós, de textos que nunca tenham sido traduzidos ou o tenham sido de forma diferente.

De qualquer modo, e sem desenvolver síndromas paranóicos, o estudante deve verificar se, ao aceitar um tema de tese, fica ou não integrado num trabalho colectivo, e pensar se vale a pena fazê-lo.

III. A PROCURA DO MATERIAL

III.1 A acessibilidade das fontes

III.1.1. *Quais são as fontes de um trabalho científico*

Uma tese estuda *um objecto* utilizando determinados *instrumentos*. Muitas vezes o objecto é um livro e os instrumentos são outros livros. É o caso, por exemplo, de uma tese sobre *O pensamento económico de Adam Smith*, cujo objecto é constituído pelos livros de Adam Smith, enquanto os instrumentos são outros livros sobre Adam Smith. Diremos então que, neste caso, os escritos de Adam Smith constituem as *fontes primárias* e os livros sobre Adam Smith constituem as *fontes secundárias* ou a *literatura crítica*. Evidentemente, se o assunto fosse *As fontes do pensamento económico de Adam Smith*, as fontes primárias seriam os livros ou os escritos em que este autor se inspirou. É certo que as fontes de um autor também podem ser acontecimentos históricos (determinados debates que tiveram lugar na sua época em torno de certos fenómenos concretos), mas estes acontecimentos são sempre acessíveis sob a forma de material escrito, isto é, de outros textos.

Noutros casos, pelo contrário, o objecto é um fenómeno real: é o que acontece com as teses sobre os movimentos migratórios internos na Itália actual, sobre o comportamento de um grupo de crianças deficientes ou sobre as opiniões do público relativamente a um programa de televisão a ser transmitido actualmente. Aqui, as fontes não existem ainda sob a forma de textos escritos, mas devem tornar-se os textos que virão a integrar-se na tese como documentos: dados estatísticos, transcrições de entrevistas, por vezes fotografias ou mesmo documentação audiovisual. Por sua vez, no que

respeita à literatura crítica, as coisas não variam muito relativamente ao caso anterior. Se não forem livros e artigos de revistas, serão artigos de jornal ou documentos de vários tipos.

Deve manter-se bem presente a distinção entre as fontes e a literatura crítica, uma vez que a literatura crítica refere frequentemente trechos das vossas fontes, mas — como veremos no parágrafo seguinte — estas são *fontes de segunda mão*. Além disso, um estudo apressado e desordenado pode levar facilmente a confundir o discurso sobre as fontes com o discurso sobre a literatura crítica. Se tiver escolhido como tema *O pensamento económico de Adam Smith* e me der conta de que, à medida que o trabalho avança, passo a maior parte do tempo a discutir as interpretações de um certo autor, descurando a leitura directa de Smith, posso fazer duas coisas: ou voltar à fonte, ou decidir mudar o tema para *As interpretações de Adam Smith no pensamento liberal inglês contemporâneo*. Esta última não me eximirá de saber o que disse este autor, mas é claro que nessa altura interessar-me-á menos discutir o que ele disse do que o que outros disseram inspirando-se nele. É óbvio, todavia, que, se quiser criticar de uma forma aprofundada os seus intérpretes, terei de comparar as suas interpretações com o texto original.

Poderia, no entanto, tratar-se de um caso em que o pensamento original me interessasse muito pouco. Admitamos que comecei uma tese sobre o pensamento Zen na tradição japonesa. É claro que tenho de saber ler japonês e que não posso confiar nas poucas traduções ocidentais de que disponho. Suponhamos, porém, que, ao examinar a literatura crítica, fiquei interessado na utilização que fez do Zen uma certa vanguarda literária e artística americana nos anos 50. Evidentemente, nesta altura já não estou interessado em saber com absoluta exactidão teológica e filológica qual seria o sentido do pensamento Zen, mas sim saber de que modo ideias originárias do Oriente se tornaram elementos de uma ideologia artística ocidental. O tema da tese tornar-se-á então *O uso de sugestões Zen na «San Francisco Renaissance» dos anos 50* e as minhas fontes passarão a ser os textos de Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti, etc. Estas são as fontes sobre as quais terei de trabalhar, enquanto no que se refere ao Zen poderão ser suficientes alguns livros seguros e algumas boas traduções. Admitindo, evidentemente, que não pretenda demonstrar que os californianos tenham compreendido mal o Zen original, o que tornaria obrigatório a comparação com os textos japoneses. Mas se me limitar a pressupor que eles se terão inspirado livremente em traduções

do japonês, o que me interessa é aquilo que eles fizeram do Zen e não aquilo que o Zen era na origem.

Tudo isto para dizer que é muito importante definir logo o verdadeiro objecto da tese, uma vez que se terá de enfrentar, logo de início, o problema da acessibilidade das fontes.

No parágrafo III.2.4. encontrar-se-á um exemplo de como se pode partir quase do zero, para descobrir numa pequena biblioteca as fontes adequadas ao nosso trabalho. Mas trata-se de um caso-limite. Geralmente, aceita-se o tema sem se saber se se está em condições de aceder às fontes e é preciso saber: (1) onde elas se podem encontrar; (2) se são facilmente acessíveis; (3) se estou em condições de trabalhar com elas.

Com efeito, posso aceitar imprudentemente uma tese sobre certos manuscritos de Joyce sem saber que se encontram na Universidade de Búfalo, ou sabendo muito bem que nunca poderei lá ir. Poderei aceitar entusiasticamente trabalhar numa série de documentos pertencentes a uma família dos arredores, para depois descobrir que ela é muito ciosa deles e só os mostra a estudiosos de grande fama. Poderei aceitar trabalhar em certos documentos medievais acessíveis, mas sem pensar que nunca fiz um curso que me preparasse para a leitura de manuscritos antigos.

Mas sem querer procurar exemplos tão sofisticados, poderei aceitar trabalhar num autor sem saber que os seus textos originais são raríssimos e que terei de viajar como um doido de biblioteca em biblioteca e de país em país. Ou pensar que é fácil obter os microfilmes de todas as suas obras, sem me lembrar de que no meu instituto universitário não existe um leitor de microfilmes, ou que sofro de conjuntivite e não posso suportar um trabalho tão desgastante.

É inútil que eu, fanático do cinema, me proponha trabalhar uma tese sobre uma obra menor de um realizador dos anos 20 para depois descobrir que só existe uma cópia desta obra nos Film Archives de Washington.

Uma vez resolvido o problema das fontes, as mesmas questões surgem para a literatura crítica. Poderei escolher uma tese sobre um autor menor do século XVIII porque na biblioteca da minha cidade se encontra, por acaso, a primeira edição da sua obra, para me aperceber depois de que o melhor da literatura crítica sobre este autor só é acessível à custa de pesados encargos financeiros.

Não se podem resolver estes problemas contentando-se com trabalhar apenas no que se tem, porque da literatura crítica se deve ler, se não tudo, pelo menos tudo aquilo que é importante, e é necessário abordar as fontes directamente (ver o parágrafo seguinte).

Em vez de cometer negligências imperdoáveis, é melhor escolher outra tese segundo os critérios expostos no capítulo II.

A título de orientação, eis algumas teses a cuja discussão assisti recentemente, nas quais as fontes foram identificadas, de uma maneira muito precisa, se limitavam a um âmbito verificável e estavam claramente ao alcance dos candidatos, que sabiam como utilizá-las. A primeira tese era sobre *A experiência clerical moderada na administração comunal de Modena (1889-1910)*. O candidato, ou o docente, tinham limitado com muita exactidão a amplitude do trabalho. O candidato era de Modena e, portanto, trabalhava *in loco*. A bibliografia constava de uma bibliografia geral e de outra sobre Modena. Penso que, no que respeita à segunda, terá sido possível trabalhar nas bibliotecas da cidade. Para a primeira, terá sido necessário uma surtida a outros lugares. Quanto às fontes propriamente ditas, elas dividem-se em fontes de arquivo e fontes *jornalísticas*. O candidato tinha visto tudo e folheado todos os jornais da época.

A segunda tese era sobre *A política educativa do PCI desde o centro-esquerda até à contestação estudantil*. Também aqui se pode ver como o tema foi delimitado, com exactidão e, direi, com prudência: após 68, o estudo ter-se-ia tornado desordenado. As fontes eram: a imprensa oficial do PC, as actas parlamentares, os arquivos do Partido e a imprensa geral. Posso imaginar que, por mais exacta que fosse a investigação, tenham escapado muitas coisas da imprensa geral, mas tratava-se indubitavelmente de uma fonte secundária da qual se podiam recolher opiniões e críticas. Quanto ao resto, para definir a política educativa do PC, bastavam as declarações oficiais. Repare-se que a coisa teria sido muito diferente se a tese dissesse respeito à política educativa da DC, isto é, de um partido do governo. Isto porque, por um lado, haveria as declarações oficiais e, por outro, os actos efectivos do governo que eventualmente as contradiziam: o estudo teria assumido dimensões dramáticas. Veja-se só que, se o período fosse além de 1968, entre as fontes de opinião não oficiais, teriam de classificar-se todas as publicações dos grupos extraparlamentares que daquele ano em diante começaram a proliferar. Mais uma vez, estaríamos perante um trabalho bem mais duro. Para concluir, imagino que o candidato tivesse tido a possibilidade de trabalhar em Roma, ou de pedir que lhe fossem enviadas fotocópias de todo o material de que necessitava.

A terceira tese era de história medieval e, aos olhos dos leigos, parecia muito mais difícil. Dizia respeito às vicissitudes dos bens

da abadia de S. Zeno, em Verona, na Baixa Idade Média. O núcleo do trabalho consistia na transcrição, que nunca tinha sido feita, de algumas folhas do registo da abadia de S. Zeno, do século XIII. Era evidentemente necessário que o candidato tivesse noções de paleografia, isto é, soubesse como se lêem e segundo que critérios se transcrevem os manuscritos antigos. Todavia, uma vez de posse desta técnica, tratava-se apenas de executar o trabalho de um modo sério e de comentar o resultado da transcrição. No entanto, a tese apresentava em rodapé uma bibliografia de trinta obras, sinal de que o problema específico tinha sido enquadrado historicamente na base da literatura precedente. Imagino que o candidato fosse de Verona e tivesse escolhido um trabalho que pudesse fazer sem precisar de viajar.

A quarta tese era sobre *Teatro experimental em prosa no Trentino*. O candidato, que vivia naquela região, sabia que tinha aí havido um número limitado de companhias experimentais, e empreendeu o trabalho de as reconstituir através da consulta de anuários jornalísticos, arquivos municipais e levantamentos estatísticos sobre a frequência do público. Não muito diferente é o caso da quinta tese, *Aspectos da política cultural em Budrio, com particular referência à actividade da biblioteca municipal*. São dois exemplos de teses com fontes de fácil verificação e, no entanto, muito úteis, pois dão lugar a uma documentação estatístico-sociológica utilizável por investigadores subsequentes.

Uma sexta tese constitui, pelo contrário, o exemplo de uma investigação feita com uma certa disponibilidade de tempo e de meios, mostrando simultaneamente como se pode desenvolver com um bom nível científico um tema que, à primeira vista, apenas parece susceptível de uma compilação honesta. O título era *A problemática do actor na obra de Adolphe Appia*. Trata-se de um autor muito conhecido, abundantemente estudado pelos historiadores e teóricos do teatro, e sobre o qual parece já nada haver de original para dizer. Mas o candidato empreendeu um paciente estudo nos arquivos suíços, correu muitas bibliotecas, não deixou por explorar nenhum dos locais em que Appia trabalhou e conseguiu elaborar uma bibliografia dos textos deste autor (compreendendo artigos menores jamais lidos) e dos textos sobre ele, de tal modo que pôde examinar o tema com uma amplitude e precisão que, segundo disse o relator, fazia da tese um contributo decisivo. Tinha, pois, superado a mera compilação e revelado fontes até aí inacessíveis.

III. 1.2. *Fontes de primeira e de segunda mão*

Quando se trabalha sobre livros, uma fonte de primeira mão é uma edição original ou uma edição crítica da obra em questão.

Uma tradução não é uma fonte: é uma prótese, como a dentadura ou os óculos, um meio de atingir de uma forma limitada algo que se encontra fora do meu alcance.

Uma antologia não é uma fonte: é um apanhado de fontes; pode ser útil como primeira aproximação, mas fazer uma tese sobre um autor significa pressupor que verei nele coisas que outros não viram, e uma antologia fornece-me apenas aquilo que outra pessoa viu.

As resenhas efectuadas por outros autores, mesmo completadas pelas mais amplas citações, não são uma fonte: são quando muito fontes de segunda mão.

Uma fonte pode ser de segunda mão de várias maneiras. Se quiser fazer uma tese sobre os discursos parlamentares de Palmiro Togliatti, os discursos publicados pelo *Unità* constituem uma fonte de segunda mão. Ninguém me diz que o redactor não tenha feito cortes ou cometido erros. Pelo contrário, as actas parlamentares serão fontes de primeira mão. Se conseguisse encontrar o texto escrito directamente por Togliatti, teria uma fonte de primeiríssima mão. Se quiser estudar a declaração de independência dos Estados Unidos, a única fonte de primeira mão é o documento autêntico. Mas posso também considerar de primeira mão uma boa fotocópia. E posso ainda considerar de primeira mão o texto elaborado criticamente por qualquer historiógrafo de seriedade indiscutível («indiscutível» quer aqui dizer que nunca foi posta em causa pela literatura crítica existente). Compreende-se então que o conceito de «primeira» e «segunda mão» depende da perspectiva que se der à tese. Se a tese pretender discutir as edições críticas existentes, é necessário recorrer aos originais. Se ela pretender discutir o sentido político da declaração de independência, uma boa edição crítica ser-me-á mais do que suficiente.

Se quiser fazer uma tese sobre *Estruturas narrativas nos «Promessi Sposi»*, bastar-me-á uma edição qualquer das obras de Manzoni. Se, pelo contrário, o meu objectivo for discutir problemas linguísticos (digamos, *Manzoni entre Milão e Florença*), então terei de dispor de boas edições críticas das várias redacções da obra manzoniana.

Digamos então, que, *nos limites fixados pelo objecto da minha pesquisa*, as fontes devem ser sempre de primeira mão. A única coisa que

não posso fazer é citar o meu autor através da citação feita por outro. Em teoria, um trabalho científico sério *nunca* deveria citar a partir de uma citação, mesmo que não se trate do autor de que nos ocupamos directamente. No entanto, há excepções razoáveis, especialmente para uma tese.

Se se escolher, por exemplo, O *problema da transcendentalidade do Belo na «Summa theologiae» de S. Tomás de Aquino*, a fonte primária será a *Summa* de São Tomás, e digamos que a edição Marietti actualmente no mercado basta, a menos que se venha a suspeitar de que trai o original, caso em que se terá de recorrer a outras edições (mas, nessa altura, a tese tornar-se-á de carácter filológico, em vez de ter um carácter estético-filosófico). Em seguida, descobrir-se-á que o problema da transcendentalidade do Belo é aflorado também por São Tomás no Comentário ao *De Divinis Nominibus* do Pseudo--Dionísio, e apesar do título restritivo do trabalho, ter-se-á também de ver directamente esta última obra. Finalmente, verificar-se-á que São Tomás retomava aquele tema de toda uma tradição teológica anterior e que descobrir todas as fontes originais representa o trabalho de uma vida erudita. Todavia, ver-se-á que este trabalho já existe e que foi feito por Dom Henry Pouillon, que no seu extenso trabalho refere amplos fragmentos de todos os autores que comentaram o Pseudo-Dionísio, sublinhando relações, derivações e contradições. É certo que nos limites da tese se poderá usar o material recolhido por Pouillon sempre que se desejar fazer uma referência a Alexandre de Hales ou a Hilduíno. Se se chegar à conclusão de que o texto de Alexandre de Hales é essencial para o desenvolvimento da exposição, é melhor procurar consultá-lo directamente na edição da Quaracchimas; se se trata de remeter para qualquer breve citação, bastará declarar que se teve acesso à fonte através de Pouillon. Ninguém dirá que se agiu com incúria, uma vez que Pouillon é um estudioso sério e que o texto que se foi buscar a este autor não constituía o objecto directo da tese.

A única coisa que não deverão fazer é citar uma fonte de segunda mão fingindo ter visto o original. E isto não apenas por razões de ética profissional; pensem no que aconteceria se alguém vos perguntasse como conseguiram ver directamente um determinado manuscrito, quando é sabido que o mesmo foi destruído em 1944!

Não se deverá, porém, cair na neurose da primeira mão. O facto de Napoleão ter morrido em 5 de Maio de 1821 é conhecido de todos, geralmente através de fontes de segunda mão (livros de história escritos com base noutros livros de história). Se alguém qui-

sesse estudar a data da morte de Napoleão, teria de ir procurar documentos da época. Mas se se quiser falar da influência da morte de Napoleão na psicologia dos jovens liberais europeus, pode-se confiar num livro de história qualquer e considerar a data como boa. O problema, quando se recorre a fontes de segunda mão (declarando-o), é verificar mais de uma e ver se uma certa citação, ou a referência a um facto ou a uma opinião, são confirmados por diferentes autores. De outro modo, é preciso ter cuidado: ou se decide evitar recorrer àquele dado, ou vai-se verificá-lo nas origens.

Por exemplo, já que se deu um exemplo sobre o pensamento estético de São Tomás, dir-vos-ei que alguns textos contemporâneos que discutem este problema partem do pressuposto de que São Tomás disse que *pulchrum est id quod visum placet*. Eu, que fiz a tese de licenciatura sobre este tema, andei a procurar nos textos originais e apercebi-me de que São Tomás *nunca* tal havia dito. Tinha dito, sim, *pulchra dicuntur quae, visa placent* e não pretendo explicar agora por que motivo as duas formulações podem levar a conclusões interpretativas muito diferentes. O que tinha acontecido? A primeira fórmula tinha sido proposta há muitos anos pelo filósofo Maritain, que pensava reproduzir de modo fiel o pensamento de São Tomás, e desde então os outros intérpretes tinham-se remetido àquela fórmula (extraída de uma fonte de segunda mão) sem se preocuparem em recorrer à fonte de primeira mão.

Põe-se o mesmo problema para as citações bibliográficas. Tendo de terminar a tese à pressa, um aluno qualquer decide pôr na bibliografia coisas que não leu, ou mesmo falar destas obras em notas de rodapé (ou, o que é ainda pior, no texto), utilizando informações recolhidas noutras obras. Poderia acontecer fazerem uma tese sobre o Barroco, tendo lido o artigo de Luciano Anceschi «Bacone tra Rinascimento e Barocco», in *Da Bacone a Kant* (Bolonha, Mulino, 1972). Depois de o citarem e para fazer boa figura, tendo encontrado determinadas notas num outro texto, acrescentariam «Para outras observações pertinentes e estimulantes sobre o mesmo tema, ver, do mesmo autor, "L'estetica di Bacone" *in L'estetica dell'empirismo inglese*, Bolonha, Alfa, 1959». Faríeis uma triste figura quando alguém vos chamasse a atenção para o facto de se tratar do mesmo ensaio que tinha sido publicado havia treze anos e que da primeira vez tinha aparecido numa edição universitária de tiragem mais limitada.

Tudo o que se disse sobre as fontes de primeira mão é igualmente válido no caso de o objecto da vossa tese não ser uma série de textos, mas um fenómeno em curso. Se quiser falar das reacções dos camponeses da Romagna às transmissões do telejornal, é fonte de primeira mão o inquérito que tiver feito no local, entrevistando segundo as regras uma amostra significativa e suficiente de camponeses. Ou, quando muito, um inquérito análogo que acabou de ser publicado por uma fonte fidedigna. Mas se me limitasse a citar dados de uma pesquisa de há dez anos, é claro que estava a agir de uma forma incorrecta, quanto mais não fosse porque desde essa altura mudaram tanto os camponeses como as transmissões de televisão. Seria diferente se fizesse uma tese sobre *As pesquisas sobre a relação entre público e televisão nos anos 60*.

III.2. A investigação bibliográfica

III.2.1. *Como utilizar a biblioteca*

Como fazer uma investigação preliminar na biblioteca? Se se dispõe já de uma bibliografia segura, vai-se obviamente ao catálogo por autores e vê-se o que a biblioteca em questão pode fornecer-nos. Em seguida, passa-se a uma outra biblioteca e assim por diante. Mas este método pressupõe uma bibliografia já feita (e o acesso a uma série de bibliotecas, eventualmente uma em Roma e outra em Londres). Evidentemente, este caso não se aplica aos meus leitores. Nem se pense que se aplica aos estudiosos profissionais. O estudioso poderá ir por vezes a uma biblioteca procurar um livro de que já conhece a existência, mas frequentemente vai à biblioteca não com a bibliografia, mas para *fazer* uma bibliografia.

Fazer uma bibliografia significa procurar aquilo de que não se conhece ainda a existência. O bom investigador é aquele que é capaz de entrar numa biblioteca sem ter a mínima ideia sobre um tema e sair de lá sabendo um pouco mais sobre ele.

O catálogo — Para procurar aquilo de que ainda se ignora a existência, a biblioteca proporciona-nos algumas facilidades. A primeira é, evidentemente, o catálogo por assuntos. O catálogo alfabético por autores é útil para quem já sabe o que quer. Para quem ainda não o sabe, há o catálogo por assuntos. É aí que uma boa biblioteca me diz tudo o que posso encontrar nas suas salas, por exemplo, sobre a queda do Império Romano do Ocidente.

Mas o catálogo por assuntos exige que se saiba como o consultar. É claro que não encontrará uma entrada «Queda do Império

Romano» na letra Q (a menos que se trate de uma biblioteca com um ficheiro muito sofisticado). É necessário procurar em «Império Romano», em seguida em «Roma» e depois em «História (de Roma)». E se trouxermos já algumas informações preliminares da escola básica, teremos o cuidado de procurar em «Rómulo Augusto» ou «Augusto (Rómulo)», «Orestes», «Odoacro», «Bárbaros» e «Romano-Bárbaros (Reinos)». Os problemas, porém, não acabam aqui. E isto porque em muitas bibliotecas há dois catálogos por autores e dois catálogos por assuntos, isto é, um velho, que se detém numa certa data, e um novo, que está a ser completado e que um dia incluirá o velho, mas não por agora. E não quer dizer que a Queda do Império Romano se encontre no catálogo velho só pelo facto de ter ocorrido há tantos anos; efectivamente, poderia existir um livro publicado há dois anos que só constasse do catálogo novo. Em certas bibliotecas há ainda catálogos separados, que dizem respeito a entidades particulares. Noutras pode suceder que assuntos e autores estejam em conjunto. Noutras ainda, há catálogos separados para livros e revistas (divididos por assuntos e autores). Em resumo, é preciso estudar o funcionamento da biblioteca em que se trabalha e decidir em conformidade. Poderá ainda acontecer que se encontre uma biblioteca que tem os livros no primeiro piso e as revistas no segundo.

É também necessário uma certa intuição. Se o catálogo velho for muito velho e eu procurar «Retórica», será melhor que dê uma vista de olhos também em «Rethorica»: quem sabe se não houve um arquivista diligente que aí tenha colocado todos os títulos mais antigos que ostentavam o «th».

Note-se em seguida que o catálogo por autores é sempre mais seguro do que o catálogo por assuntos, dado que a sua compilação não depende da interpretação do bibliotecário, que já influi no catálogo por assuntos. Com efeito, se a biblioteca tiver um livro de Giuseppe Rossi, é inevitável que este se encontre no catálogo por autores. Mas se Giuseppe Rossi tiver escrito um artigo sobre «O papel de Odoacro na queda do Império Romano do Ocidente e o estabelecimento dos reinos romano-bárbaros», o bibliotecário pode tê-lo registado nos assuntos «Roma (História de)» ou «Odoacro», enquanto se anda a procurar em «Império do Ocidente».

Pode, porém, dar-se o caso de o catálogo não me dar as informações que procuro. Terei então de partir de uma base mais elementar. Em qualquer biblioteca há uma secção ou uma sala de obras de referência, que integra as enciclopédias, histórias gerais e repertórios bibliográficos. Se procurar algo sobre o Império Romano do Ocidente, terei então de ver o que encontro em matéria de história de Roma, elaborar uma bibliografia-base partindo dos volumes de referência que encontrar e prosseguir a partir daí, verificando o catálogo por autores.

Os repertórios bibliográficos — São os mais seguros para quem tenha já uma ideia clara sobre o tema que pretende tratar. Para certas disciplinas existem manuais célebres em que se encontram todas as informações bibliográficas necessárias. Para outras, existe a publicação continuamente actualizada de repertórios ou mesmo de revistas dedicadas só à bibliografia dessa matéria. Para outras ainda, há revistas que têm em cada número um apêndice informativo sobre as publicações mais recentes. A consulta dos repertórios bibliográficos — na medida em que estiverem actualizados — é essencial para completar a pesquisa no catálogo. Com efeito, a biblioteca pode estar muito bem fornecida no que respeita a obras mais antigas e não ter obras actuais. Ou pode proporcionar-nos histórias ou manuais da disciplina em questão datados — digamos — de 1960, em que podem encontrar-se utilíssimas indicações bibliográficas, sem que, porém, se possa saber se saiu alguma coisa de interessante em 1975 (e talvez a biblioteca possua estas obras recentes, mas as tenha classificado num assunto em que não se tenha pensado). Ora, um repertório bibliográfico actualizado dá-nos exactamente estas informações sobre os últimos contributos na matéria.

O modo mais cómodo para identificar os repertórios bibliográficos é, em primeiro lugar, perguntar o seu título ao orientador da tese. Em segunda instância, podemos dirigir-nos ao bibliotecário (ou ao empregado do departamento de obras de referência), o qual provavelmente nos indicará a sala ou a estante em que estes repertórios estão à disposição. Não se podem dar aqui outros conselhos sobre este ponto, pois, como se disse, o problema varia muito de disciplina para disciplina.

O bibliotecário — É preciso superar a timidez. Muitas vezes o bibliotecário dar-vos-á conselhos seguros, fazendo-vos ganhar muito tempo. Deveis pensar que (salvo o caso de directores excessivamente ocupados ou neuróticos) um director de biblioteca, especialmente se for pequena, ficará contente se puder demonstrar duas coisas: a qualidade da sua memória e da sua erudição, e a riqueza da sua biblioteca. Quanto mais longe do centro e menos frequentada for a biblioteca, mais ele se preocupa por ela ser desconhecida. E, naturalmente, regozijar-se-á por uma pessoa pedir ajuda.

É claro que, se, por um lado, se deve contar muito com a assistência do bibliotecário, por outro, não é aconselhável confiar cegamente nele. Ouçam-se os seus conselhos, mas depois procure-se outras coisas por conta própria. O bibliotecário não é um perito universal e, além disso, não sabe que forma particular quereis dar à vossa pesquisa. Provavelmente, considera fundamental uma obra que vos servirá muito pouco, e não outra que vos será, pelo contrário, utilíssima. Até porque não existe, *a priori*, uma hierarquia de obras úteis e importantes. Para os objectivos da vossa investigação pode ser decisiva uma ideia contida quase por engano numa página de um livro, quanto ao resto inútil (e considerado pouco importante pela generalidade das pessoas) e esta página tereis de ser vós a descobri-la com o vosso faro (e com um pouco de sorte), pois ninguém vo-la virá oferecer numa bandeja de prata.

Consultas interbibliotecas, catálogos computorizados e empréstimos de outras bibliotecas — Muitas bibliotecas publicam repertórios actualizados das suas aquisições: deste modo, em certas bibliotecas e para determinadas disciplinas é possível consultar catálogos que informam sobre o que se encontra noutras bibliotecas italianas e estrangeiras. Também a este respeito é aconselhável pedir informações ao bibliotecário. Há certas bibliotecas especializadas ligadas por computador a memórias centrais, que podem dizer-vos em poucos segundos se um determinado livro se encontra em qualquer lado e onde. Por exemplo, foi criado junto da Bienal de Veneza um Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas com um ordenador electrónico ligado ao arquivo Biblio da Biblioteca Nacional de Roma. O operador comunica à máquina o título do livro que se procura e passados alguns instantes aparece no ecrã a ficha (ou as fichas) do livro em questão. A pesquisa pode ser feita por nomes de autores, títulos de livros, tema, colecção, editor, ano de publicação, etc.

É raro encontrar, numa biblioteca italiana normal, estas facilidades, mas é melhor informarem-se sempre cuidadosamente, pois nunca se sabe.

Uma vez identificado o livro noutra biblioteca italiana ou estrangeira, ter-se-á presente que geralmente uma biblioteca pode assegurar um *serviço de empréstimo interbibliotecas*, nacional ou internacional. Isto exige algum tempo, mas se se trata de livros muito difíceis de encontrar, vale a pena tentar. Depende se a biblioteca a quem se dirige o pedido empresta esse livro (algumas só emprestam cópias)

e, mais uma vez, deverão examinar-se as possibilidades para cada caso, se possível com o conselho do docente. De qualquer forma, será bom recordar-vos que muitas vezes as os serviços existem e que só não funcionam porque não o reclamamos.

Tende presente, por exemplo, que para saber que livros se encontram noutras bibliotecas italianas, podeis dirigir-vos ao

Centro Nazionale di Informazione Bibliografiche — Biblioteca Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele II, 00186 ROMA
ou ao
Consiglio Nazionale delle Ricerche — Centro Nazionale Documentazione Scientifica — Piazzale delle Scienze, ROMA (tel. 490151).*

Recordem-se, além disso, que muitas bibliotecas têm uma lista de novas aquisições, isto é, das obras adquiridas recentemente e que ainda não fazem parte do catálogo. Finalmente, é preciso não esquecer que, se se está a fazer um trabalho sério no qual o vosso orientador está interessado, talvez se possa convencer a vossa faculdade a adquirir certos textos importantes a que, de outro modo, não se pode ter acesso.

III.2.2. *Como abordar a bibliografia: o ficheiro*

Evidentemente, para fazer uma bibliografia de base é preciso ver muitos livros. E em muitas bibliotecas só dão um ou dois de cada vez, resmungam se logo a seguir se procura trocá-lo e fazem perder uma quantidade de tempo entre um livro e outro.

Por este motivo, é aconselhável que, das primeiras vezes, não se tente logo ler todos os livros que se encontram, mas nos limitemos a fazer a bibliografia de base. Neste sentido, a consulta preliminar dos catálogos permitirá fazer os pedidos quando já se dispõe da lista. Mas a lista extraída dos catálogos pode não dizer nada, e ficamos sem saber qual o livro que devemos pedir primeiro. Por esse motivo, a consulta dos catálogos deverá ser acompanhada de um exame preliminar dos livros da sala de consulta.

* Para Portugal: Biblioteca Nacional — Campo Grande, 83 — 1749-081 Lisboa, tel. 217 982 000. Pesquisa bibliográfica em linha de todas as obras existentes nas várias bibliotecas cooperantes (BN/Porbase). Obras digitalizadas disponíveis em linha. www.bn.pt. *(NR)*

Quando se encontrar um capítulo sobre o tema em questão, com a respectiva bibliografia, pode-se percorrê-lo rapidamente (voltar-se-á a ele mais tarde), mas deve passar-se imediatamente à bibliografia e copiá-la toda. Ao fazê-lo, entre o capítulo consultado e as eventuais anotações que acompanham a bibliografia, se for organizada racionalmente, far-se-á uma ideia de quais são os livros, de entre os enumerados, que o autor considera básicos, e pode começar-se por pedir esses. Além disso, se se examinar não uma mas várias obras de referência, far-se-á ainda um controlo cruzado das bibliografias e ver-se-á quais as obras que todas citam. Fica assim estabelecida uma primeira hierarquia. Esta hierarquia será provavelmente posta em causa pelo trabalho subsequente, mas por agora constitui uma base de partida.

Objectar-se-á que, se há dez obras de consulta, é um pouco demorado estar a copiar a bibliografia de todas: efectivamente, por vezes com este método arriscamo-nos a reunir muitas centenas de livros, ainda que o controlo cruzado permita eliminar os repetidos (se se puser por ordem alfabética a primeira bibliografia, o controlo das seguintes tornar-se-á mais fácil). Mas, actualmente, em qualquer biblioteca digna desse nome, existe uma máquina de fotocópias e cada cópia sai a um preço razoável. Uma bibliografia específica numa obra de consulta, salvo casos excepcionais, ocupa poucas páginas. Com uma módica quantia será possível fotocopiar uma série de bibliografias que depois poderão ordenar-se calmamente, em casa. Só quando terminada a bibliografia se voltará à biblioteca para ver o que realmente se pode encontrar. Nesta altura, será muito útil ter uma ficha para cada livro, porque poderá escrever-se em cada uma delas a sigla da biblioteca e a cota do livro (uma só ficha poderá conter muitas siglas e a indicação de muitos locais, o que significará que o livro está disponível em muitos lugares; mas também haverá fichas sem siglas e isso será uma desgraça, vossa ou da vossa tese).

Ao procurar uma bibliografia, sempre que encontro um livro tenho tendência para o assinalar num pequeno caderno. Depois, quando for verificar no ficheiro por autores, se os livros identificados na bibliografia estão disponíveis, *in loco*, escrevo ao lado do título o local onde se encontra. Todavia, se tiver anotado muitos títulos (e numa primeira pesquisa sobre um tema facilmente se chega à centena — a menos que depois se decida que muitos são para pôr de parte), a dada altura já não consigo encontrá-los.

Portanto, o sistema mais cómodo é o de uma pequena *caixa com fichas*. A cada livro que identifico dedico uma ficha. Quando descubro que o livro existe numa dada biblioteca, assinalo esse facto.

As caixas deste tipo são baratas e encontram-se em qualquer papelaria. Ou podem mesmo fazer-se. Cem ou duzentas fichas ocupam pouco espaço e podem levar-se na pasta sempre que se for à biblioteca. Finalmente, ter-se-á uma ideia clara daquilo que se deverá encontrar e daquilo que já se encontrou. Em pouco tempo tudo estará ordenado alfabeticamente e será de fácil acesso. Se se quiser, pode organizar-se a ficha de tal modo que se tenha ao alto, à direita, a localização na biblioteca e ao alto, à esquerda, uma sigla convencional que diga se o livro nos interessa como referência geral, como fonte para um capítulo particular e assim por diante.

É claro que se não se tiver paciência para se ter um ficheiro, poderá recorrer-se ao caderno. Mas os inconvenientes são evidentes: naturalmente, anotar-se-ão na primeira página os autores que começam por A, na segunda os que começam por B e, chegada ao fim a primeira página, já não se saberá onde pôr um artigo de Azzimonti, Federico ou de Abbati, Gian Saverio. Melhor seria então arranjar uma agenda telefónica. Não se ficaria com Abbati antes de Azzimonti, mas ter-se-iam os dois nas quatro páginas reservadas ao A. O método da caixa com fichas é o melhor, podendo servir também para qualquer trabalho posterior à tese (bastará completá-lo) ou para emprestar a alguém que mais tarde venha a trabalhar em temas semelhantes.

No capítulo IV falaremos de outros tipos de ficheiros, *como o ficheiro de leitura, o ficheiro de ideias* ou *o ficheiro de citações* (e veremos também em que casos é necessária esta proliferação de fichas). Devemos aqui sublinhar que o ficheiro bibliográfico não deverá ser identificado com o ficheiro de leitura, pelo que antecipamos desde já algumas ideias sobre este último.

O ficheiro de leitura compreende fichas, eventualmente de formato grande, dedicadas a livros (ou artigos) que se tenham efectivamente lido; nestas fichas anotar-se-ão resumos, opiniões, citações, em suma, tudo aquilo que puder servir para referir o livro, lido no momento da redacção da tese (quando já não estiver à nossa disposição) e para a redacção da *bibliografia final*. Não é um ficheiro para trazer connosco, pelo que por vezes pode igualmente ser feito em folhas muito grandes (embora em forma de fichas seja sempre mais manuseável).

O ficheiro bibliográfico já é diferente: registará todos os *livros que se deverão procurar*, e não apenas os que se tenham encontrado e lido. Pode ter-se um ficheiro bibliográfico de dez mil títulos e um ficheiro de leitura de dez títulos embora esta situação dê a ideia de uma tese começada demasiado bem e acabada demasiado mal.

O ficheiro bibliográfico deve acompanhar-nos sempre que vamos a uma biblioteca. As suas fichas registam apenas os dados essenciais do livro em questão, e a sua localização nas bibliotecas que tenhamos explorado. Poderá quando muito acrescentar-se à ficha qualquer outra anotação do tipo «muito importante segundo o autor X», ou «essencial encontrá-lo», ou ainda «fulano disse que esta obra não tinha qualquer interesse», ou mesmo «comprar». Mas chega. Uma ficha de leitura pode ser múltipla (um livro pode dar origem a várias fichas de apontamentos), enquanto uma ficha bibliográfica é uma e uma só.

Quanto mais bem elaborado for o ficheiro bibliográfico, mais será susceptível de ser conservado e completado por pesquisas subsequentes, e de ser emprestado (ou mesmo vendido). Vale, pois, a pena fazê-lo bem e de modo legível. Não é aconselhável garatujar um título, porventura errado, em caracteres estenográficos. *Frequentemente, o ficheiro bibliográfico inicial* (após terem sido assinalados nas fichas os livros encontrados, lidos e classificados no ficheiro de leitura) *pode constituir* a base para a redacção da bibliografia final.

São estas, pois, as nossas instruções para o registo correcto dos títulos, ou seja, as *normas para citação bibliográfica*. Estas normas são válidas para:

1) *A ficha bibliográfica*
2) *A ficha de leitura*
3) *A citação dos livros nas notas de rodapé*
4) *A redacção da bibliografia final.*

Portanto, deverão ser recordadas nos vários capítulos em que nos ocuparmos destas fases do trabalho. *Mas são aqui fixadas uma vez por todas.* Trata-se de normas muito importantes com as quais os estudantes terão de ter a paciência de se familiarizar. Repare-se que são sobretudo normas *funcionais*, uma vez que permitem quer a vós, quer aos vossos leitores, identificar o livro de que se fala. Mas são também normas, por assim dizer, de *etiqueta erudita:* a sua observância revela que a pessoa está familiarizada com a disciplina, a sua violação trai o *parvenu* científico e, por vezes, lança uma sombra de descrédito sobre um trabalho, noutros aspectos bem feito. Não são, pois, normas vãs, que não passam de puras frivolidades de erudito. O mesmo sucede no desporto, na filatelia, no bilhar, na vida política: se alguém utiliza mal expressões-chave, é olhado com desconfiança, como alguém que vem de fora, que não é «dos nossos». É preciso estar dentro das regras do grupo em que se quer entrar, pois «quem não mija em companhia ou é ladrão ou é espião».

Até porque para violar regras ou para se lhes opor é necessário começar por *conhecê-las* e, eventualmente, demonstrar a sua inconsistência ou a sua função meramente repressiva. Mas antes de dizer que não é necessário sublinhar o título de um livro, é preciso saber *que* ele se sublinha e porquê.

III.2.3. *A citação bibliográfica*

Livros — Eis um exemplo de citação bibliográfica errada:

Wilson, J., «Philosophy and religion», Oxford, 1961.

A citação está errada pelas seguintes razões:

1) Dá apenas a inicial do nome próprio do autor. A inicial não basta, em primeiro lugar, porque quero saber o nome e o apelido de uma pessoa e, depois, porque pode haver dois autores com o mesmo apelido e a mesma inicial. Se ler que o autor do livro *Clavis universalis* é P. Rossi, não ficarei a saber se se trata do filósofo Paolo Rossi da Universidade de Florença, ou do filósofo Pietro Rossi da Universidade de Turim. Quem, é J. Cohen? O crítico e esteticólogo francês Jean Cohen ou o filósofo inglês Jonathan Cohen?

2) Seja como for que se apresente o título de um livro, nunca é necessário pô-lo entre aspas, dado que é um hábito quase universal referir entre aspas os títulos das revistas ou os títulos dos artigos de revistas. Em todo o caso, no título em questão, era melhor pôr *Religion* com maiúscula, pois os títulos anglo-saxónicos têm os substantivos, adjectivos e verbos com maiúsculas, deixando apenas com minúsculas os artigos, partículas, preposições e advérbios (salvo se constituírem a última palavra do título: *The Logical Use of If).*

3) Não está certo dizer *onde* um livro foi publicado e não dizer *por quem.* Suponhamos que tínhamos encontrado um livro que nos parecia importante, que o queríamos comprar e que vinha indicado «Milão, 1975». Mas de que editora? Mondadori, Rizzoli, Rusconi, Bompiani, Feltrinelli, Vallardi? Como é que o livreiro havia de nos ajudar? E se estivesse marcado «Paris, 1976», para onde iríamos escrever? Só podemos limitar-nos à cidade quando se trata de livros antigos («Amesterdão, 1678») que só se podem encontrar numa biblioteca ou num círculo restrito de antiquários. Se num livro estiver escrito «Cambridge», de que cidade se trata? Da de Inglaterra ou da dos Estados Unidos? Há muitos autores importantes que referem os livros apenas com a cidade. A menos que se trate de artigos de enci-

clopédia (onde existem critérios de brevidade para economizar espaço) decerto se trata de autores snobes que desprezam o seu público.

4) De qualquer forma, nesta citação, «Oxford» está errado. Este livro não foi editado em Oxford, mas, como se diz no frontispício, pela Oxford University Press, que é uma editora com sede em Londres (bem como em Nova Iorque e Toronto). Além disso, foi impresso em Glasgow, mas refere-se sempre o lugar *da edição e não o lugar da impressão* (com excepção dos livros antigos, onde os dois locais coincidem, dado que se tratava de impressores-editores-livreiros). Encontrei numa tese um livro indicado como «Bompiani, Farigliano» porque por acaso esse livro tinha sido impresso (como se inferia da referência «acabado de imprimir») em Farigliano. Quem faz coisas destas dá a impressão de nunca ter visto um livro na sua vida. Para ter a certeza, é preferível não se limitar a procurar os dados editoriais no frontispício, mas também na página seguinte, onde está o *copyright*. Aí se pode encontrar o local real da edição, bem como a sua data e número.

Se nos limitarmos ao frontispício, poderemos incorrer em erros graves, como para livros publicados pela Yale University Press, pela Cornell University Press ou pela Harvard University Press, indicar como locais de publicação Yale, Harvard e Cornell, que não são nomes de localidades, mas de célebres universidades privadas. Os respectivos locais são New Haven, Cambridge (Massachusetts) e Ithaca. Seria o mesmo que um estrangeiro encontrar um livro editado pela Università Cattolica e indicá-lo como publicado na alegre cidadezinha balnear da costa do Adriático.

Última advertência: é bom costume citar sempre a cidade de edição na *língua original*. E, portanto, London e não Londres, Berlin e não Berlim.

5) Quanto à data, está bem por acaso. Nem sempre a data referida no frontispício é a verdadeira data do livro. Pode ser a da última edição. Só na página do *copyright* poderemos encontrar a data da primeira edição (e possivelmente descobriremos que a primeira edição foi publicada por outro editor). A diferença é por vezes muito importante. Suponhamos que se encontra uma citação como esta:

Searle, J., *Speech Acts*, Cambridge, 1974.

À parte as outras incorrecções, verificando o *copyright* descobre-se que a primeira edição é de 1969. Ora pode tratar-se, na vossa tese, de precisar se Searle falou dos *speech acts* antes ou depois de outros autores e, portanto, a data da primeira edição é fundamental.

Além disso, se se ler bem o prefácio do livro, descobrir-se-á que a sua tese fundamental foi apresentada como dissertação de PhD em Oxford em 1959 (portanto dez anos antes) e que, entretanto, várias partes do livro foram publicadas em revistas filosóficas.

Não passaria pela cabeça de ninguém citar uma obra deste modo:

Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, Molfetta, 1976

só porque tem na mão uma edição recente publicada em Molfetta. Ora, quando se trabalha sobre um autor, Searle equivale a Manzoni: não podemos difundir ideias erradas sobre o seu trabalho, em nenhum caso. E se, ao estudar-se Manzoni, Searle ou Wilson, se tiver trabalhado com uma edição posterior, revista e aumentada, deverá especificar-se quer a data da primeira edição quer a da edição da qual se faz a citação.

Agora que já vimos como não se deve citar um livro, examinemos a seguir cinco maneiras de citar correctamente os dois livros de que falámos. Esclareçamos que há outros critérios e que qualquer deles poderia ser válido desde que permitisse: a) distinguir os livros dos artigos ou dos capítulos de outros livros; b) identificar sem equívocos quer o nome do autor quer o título; c) identificar local de publicação, editor e edição; d) identificar eventualmente o número de páginas ou a dimensão do livro. Deste modo, os cinco exemplos que apresentamos são todos bons numa medida variável, embora demos preferência, por vários motivos, ao primeiro:

1. Searle, John R.,	*Speech Acts — An Essay in the Philosophy of Language*, 1.ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1969 (5.ª ed., 1974), pp. VIII-204.
Wilson, John,	*Philosophy and Religion — The Logic of Religious Belief*, London, Oxford University Press, 1961, pp. VIII-120.
2. Searle, John R.,	*Speech Acts* (Cambridge: Cambridge, 1969).
Wilson, John,	*Philosophy and Religion* (London: Oxford, 1961).
3. *Searle, John R.*,	Speech Acts, Cambridge, Cambridge University Press, 1.ª ed., 1969 (5.ª ed., 1974), pp. VIII-204.
Wilson, John,	Philosophy and Religion, London, Oxford University Press, 1961, pp. VIII-120.
4. Searle, John R.,	Speech Acts. London: Cambridge University Press, 1969.
Wilson, John,	Philosophy and Religion. London: Oxford University Press, 1961.
5. SEARLE, John R.	
1969	*Speech Acts — An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press (5.ª ed., 1974), pp. VIII-204.

WILSON, John
1961 *Philosophy and Religion — The Logic of Religious Belief*, London, Oxford University Press, pp. VIII-120.

Evidentemente, há soluções mistas: no exemplo 1 o nome do autor podia estar em maiúsculas como em 5; no exemplo 4 pode encontrar-se o subtítulo como no primeiro e no quinto. E, como veremos, há sistemas ainda mais complicados que incluem também o título da colecção.

De qualquer forma, avaliemos estes cinco exemplos, todos eles válidos. Deixemos por agora de lado o exemplo número cinco. Trata-se de um caso de bibliografia especializada (sistema de referência autor-data) de que falaremos mais adiante, a propósito das notas e da bibliografia final. O segundo é tipicamente americano, sendo mais utilizado nas notas de rodapé do que na bibliografia final. O terceiro, tipicamente alemão, tornou-se raro e, a meu ver, não apresenta qualquer vantagem. A quarta forma é muito utilizada nos Estados Unidos, e considero-a muito antipática, pois não permite distinguir imediatamente o título da obra. O sistema número 1 diz-nos tudo aquilo que nos serve, diz-nos claramente que se trata de um livro e dá-nos uma ideia do seu volume.

Revistas — Para ver de imediato a comodidade deste sistema, procuremos citar de três formas diferentes um artigo de revista:

Anceschi, Luciano, «Orizzonte della poesia», *Il Verri* 1 (NS), Fevereiro 1962: 6-21.
Anceschi, Luciano, «Orizzonte della poesia», *Il Verri* 1 (NS), pp. 6-21
Anceschi, Luciano, *Orizzonte della poesia*, in «Il Verri», Fevereiro 1962, pp. 6-21.

Haveria ainda outros sistemas, mas vejamos desde já o primeiro e o terceiro. O primeiro põe o artigo entre aspas e a revista em itálico, o terceiro, o artigo em itálico e a revista entre aspas. Por que motivo é preferível o primeiro? Porque permite com um simples olhar compreender que «Orizzonte della poesia» não é um livro mas um texto curto. Os artigos de revista entram assim na mesma categoria (como veremos) dos capítulos dos livros e das actas dos congressos. É claro que o segundo exemplo é uma variação do primeiro: limita-se a omitir a referência ao mês de publicação. Porém, o primeiro exemplo informa-me também sobre a data do artigo e o segundo, não, pelo que é deficiente. Teria sido melhor pôr ao menos: *Il Verri* 1, 1962. Note-se que

foi posta a indicação (NS) ou «Nova Série». Isto é muito importante porque *Il Verri* teve uma primeira série também com o número 1, que é de 1956. Sendo preciso citar aquele número (que obviamente não podia ter a indicação «antiga série»), seria correcta a seguinte forma:

Gorlier, Claudio, «L'Apocalisse di Dylan Thomas», *Il Verri* I, 1, Outono 1956, pp. 39-46

onde, como se vê, além do número, está especificado o ano. É assim que a outra citação podia ser reformulada da seguinte maneira:

Anceschi, Luciano, «Orizzonte della poesia», *Il Verri* VII, 1, 1962, pp. 6-21.

se não fosse o facto de a nova série não indicar o ano. Note-se ainda que certas revistas numeram os fascículos progressivamente ao longo do ano (ou numeram por volume: e num ano podem ser publicados vários volumes). Portanto, querendo, não seria necessário pôr o número do fascículo, bastaria registar o ano e a página. Exemplo:

Guglielmi, Guido, «Tecnica e letteratura», *Lingua e stile*, 1966, pp. 323-340.

Se procurar a revista na biblioteca, verificarei que a página 323 se encontra no terceiro volume do primeiro ano. Mas não vejo por que hei-de sujeitar o meu leitor a esta ginástica (embora certos autores o façam) quando seria muito mais cómodo escrever:

Guglielmi, Guido, «Tecnica e letteratura», *Lingua e stile*, 1, 1, 1966

e nessa altura, embora não forneça a página, o artigo é muito mais acessível. Além disso, se quisesse encomendar a revista ao editor como número atrasado, não me interessaria saber a página mas o número do volume. Todavia, a indicação das páginas inicial e final serve-me para saber se se trata de um artigo longo ou de uma breve nota e, portanto, são informações sempre aconselháveis.

Autores vários e organizado por — Passamos agora aos capítulos de obras mais vastas, sejam elas recolhas de ensaios do mesmo autor ou colectâneas mistas. Eis um exemplo simples:

Morpurgo-Tagliabue, Guido, «Aristotelismo e Barocco» in AAVV, *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia, 15-18 Junho 1954, organizado por Enrico Castelli, Roma, Bocca, pp. 119-196.

O que me diz uma indicação deste tipo? Tudo aquilo de que necessito, isto é:

a) Trata-se de um texto integrado numa recolha de outros textos e, portanto, o de Morpurgo-Tagliabue não é um livro, embora do número de páginas (77) se conclua ser um estudo bastante consistente.

b) A recolha é um volume com o título *Retorica e Barocco* que reúne textos de autores vários (AAVV ou AA.VV.).

c) Esta recolha constitui a documentação das actas de um encontro. É importante sabê-lo porque em certas bibliografias poderei descobrir que o volume está catalogado em «Actas de encontros e congressos».

d) Que é organizado por Enrico Castelli. É um dado muito importante, não só porque em qualquer biblioteca poderei encontrar a recolha no nome «Castelli, Enrico», mas também porque, segundo o uso anglo-saxónico, os nomes dos autores vários não vêm registados em A (Autores Vários) mas no nome do organizador. Portanto, este volume, numa bibliografia italiana, apareceria desta forma:

AAVV, *Retorica e Barocco*, Roma, Bocca, 1955, pp. 256, 20 il.

mas numa bibliografia americana tomaria a seguinte forma:

Castelli, Enrico, (ed.), *Retorica e Barocco*, etc.

onde «ed.» significa «organizador» ou «organizado por» (com «eds.» a organização pertenceu a mais de um indivíduo).

Por imitação do costume americano, hoje em dia este livro podia ser registado como:

Castelli, Enrico (organizado por), *Retorica e Barocco*, etc.

São coisas que se devem saber para identificar um livro num catálogo de biblioteca ou noutra bibliografia.

Como veremos no parágrafo III.2.4. a propósito de uma experiência concreta de pesquisa bibliográfica, a primeira citação que encontrarei deste artigo, na *Storia della Letteratura Italiana* de Garzanti, falaria do ensaio de Morpurgo-Tagliabue nos seguintes termos:

ter presente... A miscelânea *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Milano, 1955, e em particular o importante ensaio de G. Morpurgo-Tagliabue, «Aristotelismo e Barocco».

Trata-se de uma péssima indicação bibliográfica, dado que:

a) não diz o nome próprio do autor, *b*) leva a crer que o congresso se realizou em Milão ou que o editor é de Milão (e ambas as alternativas estão erradas), *c*) não diz quem é o editor, *d*) não indica a dimensão do ensaio, *e*) não diz por quem é organizada a miscelânea, embora com a expressão antiquada «miscelânea» se indique que é uma recolha de textos de vários autores.

Ai de nós se procedêssemos assim na nossa ficha bibliográfica. Devemos redigir a ficha de modo a deixar espaço livre para as indicações que por enquanto nos faltam. Deste modo, anotaremos o livro da seguinte forma:

Morpurgo-Tagliabue, G...
«Aristotelismo e Barocco», in AAVV, *Retorica e Barocco* — Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, ..., organizado por ..., Milano, ... 1955, pp. ...

de modo que nos espaços em branco possamos depois introduzir os dados que faltam, quando os tivermos encontrado noutra bibliografia, no catálogo da biblioteca ou mesmo no próprio livro.

Muitos autores e nenhum organizador — Suponhamos agora que queremos registar um ensaio publicado num livro que é obra de quatro autores diferentes, sem que nenhum deles se apresente como organizador. Tenho, por exemplo, à minha frente, um livro alemão com quatro ensaios, respectivamente de T. A. van Djik, Jens Ihwe, Janos S. Petöfi e Hannes Rieser. Por comodidade, num caso deste tipo, indica-se apenas o primeiro autor seguido de *et al*, que significa *et alii*:

Djik T. A. van et al., *Zur Bestimmung narrativer Strukturen*, etc.

Passemos agora a um caso mais complicado. Trata-se de um longo artigo que aparece no tomo terceiro do volume duodécimo de uma obra colectiva, em que cada volume tem um título diferente do da obra global:

Hymes, Dell, «Anthropology and Sociology», in Sebeok, Thomas A., org., *Current Trends in Linguistics*, vol. XII, *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*, t. 3, The Hague, Mouton, 1974, pp. 1445-1475.

Isto para citar o artigo de Dell Hymes. Se, pelo contrário, tiver de citar a obra completa, a informação que o leitor espera já não é *em que volume* se encontra Dell Hymes, mas por *quantos* volumes é composta a obra:

Sebeok, Thomas A. org., *Current Trends in Linguistics*, The Hague, Mouton, 1967-1976, 12 vols.

Quando tenho de citar um ensaio contido num volume de ensaios do mesmo autor, o método a adoptar não difere do caso de Autores Vários, salvo que omito o nome do autor antes do livro:

Rossi-Landi, Ferruccio, «Ideologia come progettazione sociale», in *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 193-224.

Ter-se-á notado que, geralmente, o título de um capítulo é *in* um dado livro, enquanto o artigo de revista não é *in* a revista e o nome desta segue-se imediatamente ao título do artigo.

A série — Um sistema de citação mais perfeito aconselha que anotemos também a colecção em que o livro é publicado. Trata-se de uma informação, que, na minha opinião, não é indispensável, uma vez que a obra fica suficientemente identificada conhecendo o autor, título, editor e ano de publicação. No entanto, em certas disciplinas, a colecção pode constituir uma garantia ou uma indicação de uma certa tendência científica. A colecção refere-se entre aspas depois do título e inclui o número de ordem do volume:

Rossi-Landi, Ferruccio, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, «Nuovi Saggi Italiani 2», Milano, Bompiani, 1968, p. 242.

Anónimo, Pseudónimo, etc. — Há ainda os casos de autores anónimos, de utilização de pseudónimos e de artigos de enciclopédia providos de iniciais.

No primeiro caso, basta pôr no lugar do nome do autor a indicação «Anónimo». No segundo, basta fazer suceder ao pseudónimo, entre parênteses, o nome verdadeiro (se for conhecido), eventualmente seguido de um ponto de interrogação se for uma hipótese bastante provável. Se se trata de um autor reconhecido como tal pela tradição,

mas cuja figura histórica tenha sido posta em causa pela crítica mais recente, registá-lo-emos como «Pseudo». Exemplo:

Longino (Pseudo), *Del Sublime*.

No terceiro caso, uma vez que o artigo «Secentismo» da Enciclopedia Treccani tem as iniciais «M. Pr.», procura-se no início do volume a lista das iniciais, onde se verifica que se trata de Mario Praz, e escreve-se:

M(ario) Pr(az), «Secentismo», *Enciclopedia Italiana*, XXXI.

Uso do in — Há ainda obras que são agora acessíveis num volume de ensaios do mesmo autor ou numa antologia de utilização geral, mas que começaram por ser publicadas em revistas. Se se trata de uma referência marginal relativamente ao tema da tese, pode citar-se a fonte mais acessível, mas se se trata de obras sobre as quais a tese se debruça especificamente, os dados da primeira publicação são essenciais por razões de exactidão histórica. Nada impede que se use a edição mais acessível, mas se a antologia ou volume de ensaios forem bem feitos deve encontrar-se neles a referência à primeira edição do trabalho em questão. Partindo destas indicações, poder-se-ão então organizar referências bibliográficas deste tipo:

Katz, Jerrold J. e Fodor, Jerry A., «The Structure of a Semantic Theory», *Language* 39, 1963, pp. 170-210 (agora *in* Fodor, Jerry A. e Katz, Jerrold J., orgs., *The Structure of Language*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964, pp. 479-518).

Quando se utiliza a bibliografia especializada do tipo autor-data (de que falaremos em V.4.3.), deve indicar-se em destacado a data da primeira publicação:

Katz, Jerrold J. e Fodor, Jerry A.
1963 «The Structure of a Semantic Theory», *Language* 39 (agora *in* Fodor, J. A. e Katz, J. J., orgs., *The Structure of Language*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964, pp. 479-518).

Citações de jornais — *As* citações de diários e semanários funcionam como as citações das revistas, salvo que é mais conveni-

ente (para mais fácil acesso) pôr a data de preferência ao número. Ao citar de passagem um artigo não é estritamente necessário indicar também a página (embora seja sempre útil) nem, no caso dos jornais diários, indicar a coluna. Mas se se fizer um estudo específico sobre a imprensa, então estas indicações tornam-se quase indispensáveis:

Nascimbeni, Giulio, «Come l'Italiano santo e navigatore è diventato bipolare», *Corriere della Sera*, 25.6.1976, p. 1, col. 9.

Para os jornais que não tenham uma difusão nacional ou internacional (ao contrário do que acontece com *The Times*, *Le Monde* ou o *Corriere della Sera*), é conveniente especificar a cidade: cf. *Il Gazzettino* (Venezia), 7.7.1975.

Citações de documentos oficiais ou de obras monumentais — Para os documentos oficiais existem abreviaturas e siglas que variam de disciplina para disciplina, tal como existem abreviaturas típicas para trabalhos sobre manuscritos antigos. Aqui só podemos remeter o leitor para a literatura específica, em que se inspirará. Recordemos apenas que, no âmbito de uma dada disciplina, certas abreviaturas são de uso tradicional, não sendo vós obrigados a dar outros esclarecimentos. Para um estudo sobre as actas parlamentares americanas, um manual dos Estados Unidos aconselha citações do tipo:

S. Res. 218, 83d Cong., 2d Sess., 100 Cong. Rec. 2972 (1954)

que os especialistas estão em condições de ler assim: «Senate Resolution number 218 adopted at the second session of the Eighty-Third Congress, 1954, and recorded in volume 100 of the *Congressional Record* beginning on page 2972».

Da mesma forma, num estudo sobre a filosofia medieval, quando se indicar um texto como susceptível de ser encontrado *in* P. L. 175. 948 (ou PL, CLXXV, col. 948), qualquer pessoa compreenderá que nos estamos a referir à coluna 948 do volume 175 da *Patrologia Latina* de Migne, uma recolha clássica de textos latinos da Idade Média cristã. Mas se se estiver a elaborar *ex novo* uma bibliografia em fichas, será conveniente que, da primeira vez, se anote a referência completa da obra, até porque na bibliografia geral será melhor citá-la por extenso:

Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, organizador J. P. Migne, Paris, Garnier, 1844-1866, 222 vols. (+*Supplementum*, Turnhout, Brepols, 1972).

Citações de clássicos — Para citar obras clássicas, há convenções quase universais, do tipo título-livro-capítulo, ou parte-parágrafo ou canto-verso. Certas obras foram agora subdivididas segundo critérios que remontam à antiguidade; quando organizadores modernos lhes sobrepõem outras subdivisões, geralmente conservam também a referência tradicional. Deste modo, se quisermos citar da *Metafísica* de Aristóteles a definição do princípio da não contradição, a citação será: *Met.* IV, 3, 1005 b, 18.

Um trecho dos *Collected Papers* de Charles S. Peirce cita-se habitualmente: *CP*, 2.127.

Um versículo da Bíblia citar-se-á como 1 *Sam*. 14:6-9.

As comédias e as tragédias clássicas (mas também as modernas) citam-se colocando o acto em números romanos, a cena em números árabes e, eventualmente, o verso ou os versos: *Fera*, IV, 2:50-51. Os anglo-saxões por vezes preferem: *Shrew*, IV, ii, 50-51.

Evidentemente, isto exige que o leitor da tese saiba que *Fera* quer dizer *A fera amansada*, de Shakespeare. Se a tese for sobre teatro isabelino, não há problema. Mas se a referência intervém como divagação elegante e douta numa tese de psicologia, será melhor fazer uma citação mais extensa.

O principal critério deveria ser a funcionalidade e a fácil compreensão: se me referir a um verso de Dante como II.27.40, pode logicamente deduzir-se que se está a falar do quadragésimo verso do canto 27 da segunda parte. Mas um especialista de Dante preferiria Purg. XXVII, 40, e é conveniente conformarmo-nos aos costumes disciplinares — que constituem um segundo, mas não menos importante, critério.

Evidentemente, é preciso estar atento, aos casos ambíguos. Por exemplo, os *Pensamentos* de Pascal são referidos com um número diferente, consoante nos reportamos à edição de Brunschvieg ou a outra, pois são ordenados de forma diversa. E isto são coisas que se aprendem lendo a literatura crítica sobre o tema.

Citações de obras inéditas e de documentos privados — Teses de licenciatura, manuscritos e documentos semelhantes são especificados como tal. Vejamos dois exemplos:

La Porta, Andrea, *Aspetti di una teoria dell'esecuzione nel linguaggio naturale*, Tese discutida na Faculdade de Letras e Filosofia, Bologna, A. A. 1975-76.

Valesio, Paolo, *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Linguistic Theory*, texto dactilografado em curso de publicação (por gentil cedência do autor).

De igual modo se podem citar cartas privadas e comunicações pessoais. Se são de importância secundária, basta mencioná-las numa nota. Mas se têm uma importância decisiva para a nossa tese, figurarão também na bibliografia:

Smith, John, Carta pessoal ao autor (5.1.1976).

Como se verá ainda em V.3., para este tipo de citações deveremos ter a delicadeza de pedir autorização a quem nos fez a comunicação pessoal e, se ela tiver sido oral, mostrar-lhe a nossa transcrição para aprovação.

Originais e traduções — Em rigor, um livro deveria ser consultado e citado na língua original. Mas a realidade é bem diferente. Sobretudo porque existem línguas que, por consenso geral, não *é indispensável* saber (como o búlgaro) e outras que não se é *obrigado* a saber (parte-se do princípio de que todos sabem um pouco de francês e de inglês, um pouco menos de alemão, que um italiano pode compreender o espanhol e o português mesmo sem saber estas línguas, embora isso não passe de uma ilusão, e que regra geral não se percebe o russo ou o sueco). Em segundo lugar, porque certos livros podem muito bem ser lidos em traduções. Se se fizer uma tese sobre Molière, seria bastante grave ter lido este autor em italiano, mas numa tese sobre a história do Ressurgimento não há grande problema se se ler a *História de Itália* de Denis Mack Smith na tradução italiana publicada pela Laterza. E seria honesto citar o livro em italiano.

Todavia, a indicação bibliográfica poderá vir a ser útil a outros que queiram utilizar a edição original e, portanto, será conveniente

dar uma indicação dupla. O mesmo sucede se se tiver lido o livro em inglês. Está certo citá-lo em inglês, mas por que não ajudar outros leitores que queiram saber se há uma tradução italiana e quem a publicou? Deste modo, para ambos os casos, a forma mais adequada é a seguinte:

Mack Smith, Denis, *Italy. A Modern History*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1959 (tr. it. de Alberto Acquarone, *Storia d'Italia — Dal 1851 al 1958*, Bari, Laterza, 1959).

Há excepções? Algumas. Por exemplo, se a tese não for em grego e suceder citar-se (o que pode acontecer numa dissertação sobre temas jurídicos) *A República*, de Platão, bastará citá-la em italiano, desde que se especifique a tradução e a edição a que se faz referência.

Do mesmo modo, se se fizer uma tese de antropologia cultural, e se se tiver de citar o seguinte livro:

Lotman, Ju. M. e Uspenskij, B A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975

poderemos sentir-nos autorizados a citar apenas a tradução italiana, e isto por duas boas razões: é improvável que os nossos leitores ardam de desejo de ir verificar no original russo, e não existe um livro original, dado que se trata de uma recolha de ensaios publicados em várias revistas, coligidos pelo organizador italiano. Quando muito poderia indicar-se a seguir ao título: organizado por Remo Faccani e Marzio Marzaduri. Mas se a tese fosse sobre a situação actual dos estudos semióticos, então deveria proceder-se com maior exactidão. Admitindo que não se está em condições de ler o russo (e pressupondo que a tese não seja sobre semiótica soviética), é possível que não nos refiramos a esta recolha em geral, mas que estejamos a discutir, por exemplo, o sétimo ensaio da recolha. E então será interessante saber quando foi publicado, pela primeira vez e onde: tudo indicações que o organizador terá dado em nota ao título. Assim, registar-se-á o ensaio da seguinte maneira:

Lotman, Juri M., «O ponjatii geograficeskogo prostranstva v russkich srednevekovych tekstach», *Trudy po znakovym sistemam* II, 1965, pp. 210-216 (tr. it. de Remo Faccani, «Il concetto di spazio

geografico nei testi medievali russi», *in* Lotman, Ju. M. e Uspenskij, B. A., *Tipologia della cultura*, organizado por Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975).

Deste modo, não estaremos a fingir ter lido o texto original, pois assinalou-se a fonte italiana, mas forneceram-se ao leitor todas as indicações que eventualmente lhe possam servir.

Para obras em línguas pouco conhecidas, quando não existe tradução e se quer assinalar a sua existência, é habitual pôr entre parênteses a seguir ao título uma tradução na nossa língua.

Examinemos finalmente um caso que, à primeira vista, parece muito complicado e cuja solução «perfeita» parece demasiado minuciosa. E veremos como mesmo as soluções podem ser doseadas.

David Efron é um judeu argentino, que em 1941 publicou em inglês, na América, um estudo sobre a gestualidade dos judeus e dos italianos de Nova Iorque, com o título *Gesture and Environment*. Só em 1970 aparece na Argentina uma tradução espanhola, com um título diferente: *Gesto, raza y cultura*. Em 1972, é publicada uma reedição inglesa, na Holanda, com o título (semelhante ao espanhol) *Gesture, Race and Culture*. Desta edição, foi feita a tradução italiana, *Gesto, raza e cultura*, em 1974. Como citar este livro?

Comecemos por ver casos extremos. O primeiro diz respeito a uma tese sobre David Efron: neste caso, a bibliografia final terá uma secção dedicada às obras do autor, e todas estas edições serão citadas por ordem de datas como outros tantos livros, e com a especificação, em cada citação, de que é uma reedição do precedente. Supõe-se que o candidato tenha visto todas as edições, pois deve comprovar se houve modificações ou cortes. O segundo caso refere-se a uma tese de economia, de ciências políticas ou de sociologia, que trate de problemas da emigração e em que o livro de Efron só é citado porque contém algumas informações úteis sobre aspectos marginais: neste caso, poderá citar-se apenas a edição italiana.

Vejamos agora um caso intermédio: a citação é marginal, mas é importante saber que o estudo é de 1941 e não de há poucos anos atrás. A melhor solução seria:

Efron, David, *Gesture and Environment*, New York, King's Crown Press, 1941 (tr. it. de Michelangelo Spada, *Gesto, razza e cultura*, Milano, Bompiani, 1974).

Dá-se, todavia, o caso de a edição italiana indicar, no *copyright*, que a primeira edição é de 1941 e da responsabilide da King's Crown, mas não indicar o título original, referindo-se por extenso à edição holandesa de 1972. É uma negligência grave (e posso dizê-lo porque sou eu que organizo a colecção em que foi publicado o livro de Efron), dado que um estudante poderia citar a edição de 1941 como *Gesture, Race and Culture*. Eis porque é sempre necessário verificar as referências bibliográficas em mais de uma fonte. Um estudante mais aguerrido que quisesse dar também uma informação suficiente sobre o destino de Efron e os ritmos da sua redescoberta por parte dos estudiosos, poderia dispor de dados que lhe permitissem fornecer uma ficha assim concebida:

Efron, David, *Gesture and Environment*, New York, King's Crown Press, 1941 (2.ª ed., *Gesture, Race and Culture*, The Hague, Mouton, 1972; tr. it. de Michelangelo, Spada, *Gesto, razza e cultura*, Milano, Bompiani, 1974).

Por aqui se pode ver, em conclusão, que o carácter mais ou menos completo da informação a fornecer depende do tipo de tese e do papel que o livro em questão desempenha no discurso global (se constitui fonte primária, fonte secundária, fonte colateral e acessória, etc.).

Na base destas indicações, os estudantes estarão agora em condições de elaborar uma bibliografia final para a sua tese. Mas voltaremos a ela no Capítulo VI. Tal como nos parágrafos V.4.2. e V.4.3., a propósito de dois sistemas diferentes de referências bibliográficas e de relações entre notas e bibliografia, encontram-se exemplificadas duas páginas inteiras de bibliografia (Quadros 16 e 17). *Vejam-se, portanto, estas páginas para um resumo definitivo do que foi dito*. Por agora, interessava-nos saber como se faz uma boa citação bibliográfica para podermos elaborar as nossas fichas bibliográficas. As indicações fornecidas são mais do que suficientes para se poder constituir um ficheiro correcto.

Para concluir, apresentamos no Quadro 2 um exemplo de ficha para um ficheiro bibliográfico. Como se vê, no decurso da pesquisa bibliográfica comecei por identificar a tradução italiana. Seguidamente, encontrei o livro na biblioteca e assinalei ao alto, à direita, a sigla

da biblioteca e os dados para a localização do volume. Finalmente, encontrei o volume e retirei da página do *copyright* o título e o editor originais. Não havia indicações de datas, mas encontrei uma na banda interior da capa e anotei-a com reservas. Indiquei depois o motivo por que o livro deve ser tido em conta.

III.2.4. *A biblioteca de Alexandria: uma experiência*

Poderão, todavia, objectar que os conselhos que dou estão muito bem para um estudioso especializado, mas que um jovem sem preparação específica que se candidata à tese encontra muitas dificuldades:

— não tem à disposição uma biblioteca bem fornecida porque naturalmente vive numa localidade pequena;
— tem ideias muito vagas sobre aquilo que procura e nem sequer sabe por onde começar no catálogo por assuntos, porque não recebeu instruções suficientes do professor;
— não pode deslocar-se de uma biblioteca para outra (porque não tem dinheiro, não tem tempo, é doente, etc.).

Procuremos então imaginar uma situação-limite. Imaginemos um estudante-trabalhador que durante os primeiros quatro anos do curso foi muito poucas vezes à universidade. Teve contactos esporádicos com um só professor, por exemplo, o professor de Estética ou de História da Literatura Italiana. Já um pouco atrasado para fazer a tese, tem à sua disposição o último ano académico. Em Setembro conseguiu abordar o professor ou um seu assistente, mas como se estava em período de exames, a conversa foi muito rápida. O professor disse-lhe: «Por que não faz uma tese sobre o conceito de metáfora nos tratadistas do barroco italiano?». E o estudante voltou para o seu pequeno meio, uma localidade de mil habitantes sem biblioteca municipal. A localidade mais importante (noventa mil habitantes) está a meia hora de viagem. Há aí uma biblioteca, aberta de manhã e à tarde. Trata-se de, aproveitando os dois meios dias de tolerância no trabalho, ver se consegue encontrar lá algo com que possa formar uma primeira ideia da tese e, provavelmente, fazer todo o

QUADRO 1

RESUMO DAS REGRAS PARA A CITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

No final desta longa resenha de usos bibliográficos, procuremos recapitular enumerando todas as indicações que deve ter uma boa citação bibliográfica. Sublinhámos (na impressão virá em itálico) aquilo que deve ser sublinhado e pusemos entre aspas tudo o que deve aparecer entre aspas. Há uma vírgula onde queremos uma vírgula e um parêntese onde queremos o parêntese.
O que está assinalado com um asterisco constitui indicação essencial que *nunca* deve ser omitida. As outras indicações são facultativas e dependem do tipo de tese.

LIVROS

* 1. Apelido e nome de autor (ou dos autores, ou do organizador, com eventuais indicações sobre pseudónimos ou falsas atribuições),

* 2. *Título e subtítulo da obra,*

3. («Colecção»),

4. Número da edição (se houver várias),

* 5. Local de edição: se no livro não consta, escrever s.l. (sem local),

* 6. Editor: se no livro não consta, omiti-lo,

* 7. Data de edição: se no livro não consta, escrever s.d. (sem data),

8. Dados eventuais sobre a edição mais recente,

9. Número de páginas e eventual número de volumes de que a obra se compõe,

10. (Tradução: se o título está em língua estrangeira e existe uma tradução portuguesa, especifica-se nome do tradutor, título português, local de edição, editor, data de edição, eventualmente o número de páginas).

ARTIGOS DE REVISTAS

* 1. Apelido e nome do autor,

* 2. «Título do artigo ou capítulo»,

* 3. *Título da revista,*

* 4. Volume e número do fascículo (eventuais indicações de Nova Série),

5. Mês e ano,

6. Páginas em que aparece o artigo,

CAPÍTULOS DE LIVROS, ACTAS DE CONGRESSOS, ENSAIOS EM OBRAS COLECTIVAS

* 1. Apelido e nome do autor,

* 2. «Título do capítulo ou do ensaio»,

* 3. *in*

* 4. Eventual nome do organizador da obra colectiva ou AAVV,

* 5. *Título da obra colectiva,*

6. (Eventual nome do organizador se se pôs AAVV),

* 7. Eventual número do volume da obra em que se encontra o ensaio citado,

* 8. Local, editor, data, número de páginas como no caso dos livros de um só autor.

QUADRO 2
EXEMPLO DE FICHA BIBLIOGRÁFICA

Bs. Con.
107-5171

AUERBACH, Erich

Mimesis - Il realismo nella letteratura occidentale, Torino, Einaudi, 1956, 2 vols, pp. XXXIX - 284 e 350

Título original:

Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern, Francke ... 1946

[ver no segundo volume o ensaio "Il mondo nella bocca di Pantagruele"]

trabalho sem outro recurso. Está excluída a hipótese de poder comprar livros caros ou de pedir microfilmes noutro lado. Quando muito, poderá ir ao centro universitário (com as suas bibliotecas mais bem fornecidas) duas ou três vezes entre Janeiro e Abril. Mas de momento terá de arranjar-se *in loco*. Se for mesmo necessário, poderá comprar alguns livros recentes, edições económicas, gastando no máximo umas vinte mil liras.

Este é o quadro hipotético. Procurei então colocar-me nas condições em que se encontra este estudante, pondo-me a escrever estas linhas numa aldeia do Alto Monferrato, a vinte e três quilómetros de Alexandria (noventa mil habitantes, uma biblioteca municipal — pinacoteca — museu). O centro universitário mais próximo é Génova (uma hora de viagem), mas em hora e meia chega-se a Turim ou a Pavia. Em três horas a Bolonha. É já uma situação privilegiada, mas não vamos entrar em linha de conta com os centros universitários. Trabalharemos só em Alexandria.

Em segundo lugar, procurei um tema sobre o qual nunca tinha feito estudos específicos, e para o qual me encontro muito mal preparado. Trata-se, pois, do conceito de metáfora na tratadística barroca italiana. É óbvio que não sou completamente virgem no assunto, uma vez que já me ocupei de estética e de retórica: sei, por exemplo, que, em Itália, nas últimas décadas saíram livros sobre o Barroco de Giovanni Getto, Luciano Anceschi e Ezio Raimondi. Sei que existe um tratado do século XVII que é *Il cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, no qual estes conceitos são largamente discutidos. Mas isto é também o mínimo que o nosso estudante deveria saber, uma vez que no final do terceiro ano já terá feito alguns exames e, se teve contactos com o professor de que se falou, é porque terá lido algo da sua autoria em que se faz referência a estes assuntos. De qualquer forma, para tornar a experiência mais rigorosa, parto do princípio de que não sei nada daquilo que sei. Limito-me aos meus conhecimentos da escola média superior: sei que o Barroco é algo que tem a ver com a arte e a literatura do século XVII e que a metáfora é uma figura de retórica. E é tudo.

Decido dedicar à pesquisa preliminar três tardes, das três às seis. Tenho nove horas à minha disposição. Em nove horas não se lêem livros, mas pode fazer-se uma primeira investigação bibliográfica. Tudo o que vou relatar nas primeiras páginas que se seguem foi feito em nove horas. Não pretendo fornecer o modelo de um trabalho completo e bem feito, mas o modelo de um trabalho de encaminhamento que deve servir para tomar outras decisões.

Ao entrar na biblioteca, encontro-me, de acordo com o que se disse em III.2.1., perante três possibilidades:

1) Começar a examinar o catálogo por assuntos: posso procurar nos artigos seguintes: «Italiana (literatura)», «Literatura (italiana)», «Estética», «Século XVII», «Barroco», «Metáfora», «Retórica», «Tratadistas», «Poéticas»[1]. A biblioteca tem dois catálogos, um antigo e um actualizado, ambos divididos por assuntos e autores. Como ainda não estão integrados, preciso de procurar em ambos. Poderei fazer um cálculo imprudente: se procuro uma obra do século XIX, ela estará com certeza no catálogo antigo. Engano. Se a biblioteca a comprou há um ano a um antiquário, estará no catálogo moderno. A única coisa de que posso estar certo é que, se procuro um livro saído na última década, só pode estar no catálogo moderno.

2) Começar a procurar na sala de obras de referência em enciclopédias e histórias da literatura. Nas histórias da literatura (ou da estética) deverei procurar o capítulo sobre o século XVII ou sobre o Barroco. Nas enciclopédias poderei procurar Século XVII, Barroco, Metáfora, Poética, Estética, etc., tal como farei no catálogo por assuntos.

3) Começar a fazer perguntas ao bibliotecário. Afasto imediatamente esta possibilidade, não só porque é a mais fácil, mas também para não ficar numa situação de privilégio. Com efeito, conheço o bibliotecário, e, quando lhe disse o que estava a fazer, começou a seleccionar-me uma série de títulos de repertórios bibliográficos que possuía, alguns mesmo em alemão e em inglês. Teria assim começado logo a explorar um filão especializado, pelo que não tive em conta as suas sugestões. Ofereceu-me ainda facilidades para poder requisitar muitos livros de uma só vez, mas recusei-as cortesmente, tendo-me apenas e sempre dirigido aos contínuos. Tenho de controlar tempos e dificuldades, tal como um estudante comum teria de o fazer.

Decidi, assim, partir do catálogo por assuntos e fiz mal, porque tive uma sorte excepcional. Em «Metáfora» estava registado: Giuseppe Conte, *La metafora barocca — Saggio sulle poetiche del Seicento*,

[1] Enquanto procurar «Século XVII», «Barroco» ou «Estética» me parece bastante óbvio, a ideia de ir ver em «Poética» parece um pouco mais subtil. Eis o motivo: não podemos imaginar um estudante que chegue a este tema partindo do zero; nem teria conseguido formulá-lo; portanto, ou de um professor, ou de um amigo ou de uma leitura preliminar, a sugestão veio-lhe de algum lado. Deste modo, terá ouvido falar das «poéticas do Barroco» ou das poéticas (ou programas de arte) em geral. Partimos, pois do princípio de que o estudante está de posse deste dado.

Milano, Mursia, 1972. Era praticamente a minha tese. Se for desonesto, posso limitar-me a copiá-la, mas seria também estúpido, pois é muito provável que o meu orientador também conheça este livro. Se quiser fazer uma boa tese original, este livro põe-me numa situação difícil, dado que ou consigo dizer qualquer coisa mais e diferente, ou estou a perder o meu tempo. Mas se quiser fazer uma honesta tese de compilação, ele pode constituir um bom ponto de partida. Poderei, pois, começar por ele sem mais problemas.

O livro tem o defeito de não possuir uma bibliografia final, mas tem densas notas no fim de cada capítulo, onde os livros, além de citados, são muitas vezes descritos e apreciados. Consigo seleccionar aproximadamente uns cinquenta títulos, mesmo depois de ter verificado que o autor faz frequentes referências a obras de estética e de semiótica contemporânea que não têm propriamente que ver com o meu tema, mas que aclaram as suas relações com os problemas de hoje. Neste caso, estas indicações podem servir-me para imaginar uma tese um pouco diferente, orientada para as relações entre Barroco e estética contemporânea, como veremos depois.

Com os cinquenta títulos «históricos» assim reunidos, ficarei já com um ficheiro preliminar, para explorar depois o catálogo por autores.

Mas decidi renunciar também a este caminho. O golpe de sorte tinha sido demasiado singular. Deste modo, procedi como se a biblioteca não tivesse o livro de Conte (ou como se não o tivesse registado nos assuntos em questão).

Para tornar o trabalho mais metódico, decidi passar à via número dois: fui, assim, à sala de obras de referência e comecei pelos textos gerais, mais precisamente pela *Enciclopedia Treccani*.

Não encontrei «Barroco»; em contrapartida, havia «Barroca, arte», inteiramente dedicado às artes figurativas. O volume da letra B é de 1930, pelo que o facto fica explicado: ainda não se tinha iniciado na altura a reabilitação do Barroco, em Itália. Pensei então em ir procurar «Seiscentismo», termo que durante muito tempo teve uma conotação um tanto depreciativa, mas que em 1930, numa cultura bastante influenciada pela desconfiança crociana relativamente ao Barroco, podia ter inspirado a formação da terminologia. E aqui tive uma grande surpresa: um belo artigo, extenso, aberto a todos os problemas da época, desde os teóricos e poetas do Barroco italiano como Marino ou Tesauro, até às manifestações do barroquismo noutros países (Gracián, Lily, Gongora, Crashaw, etc.). Boas citações,

uma bibliografia substancial. Vejo a data do volume e verifico que é de 1936; vejo as iniciais e verifico que são de Mario Praz. Tudo o que se podia ter de melhor naquela época (e em muitos aspectos ainda hoje). Mas admitamos que o nosso estudante não sabia quão grande e subtil crítico é Praz: verificará, todavia, que o artigo é estimulante e decidirá pô-lo em ficha, com tempo, mais tarde. Por agora, passa à bibliografia e vê que este Praz, que desenvolve os artigos tão bem, escreveu dois livros sobre o assunto: *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, de 1925, e *Studi sul concettismo*, de 1934. Fará assim uma ficha para cada um destes livros. Depois encontrará alguns títulos italianos, de Croce a D'Ancona, que anota; detecta uma referência a um poeta crítico contemporâneo como T. S. Eliot e, finalmente, depara-se-lhe uma série de obras em inglês e em alemão. Toma obviamente nota delas todas, mesmo se não souber estas línguas (depois se verá), mas verifica que Praz falava do seiscentismo em geral, enquanto ele procura coisas mais especificamente centradas na situação italiana. A situação no estrangeiro será evidentemente de ter em conta como pano de fundo, mas talvez não se deva começar por aí.

Vejamos ainda a Treccani em «Poética» (nada, o leitor é remetido para «Retórica», «Estética» e «Filologia»), «Retórica» e «Estética».

A retórica é tratada com uma certa amplitude, há um parágrafo sobre o século XVII, a rever, mas nenhuma indicação bibliográfica específica.

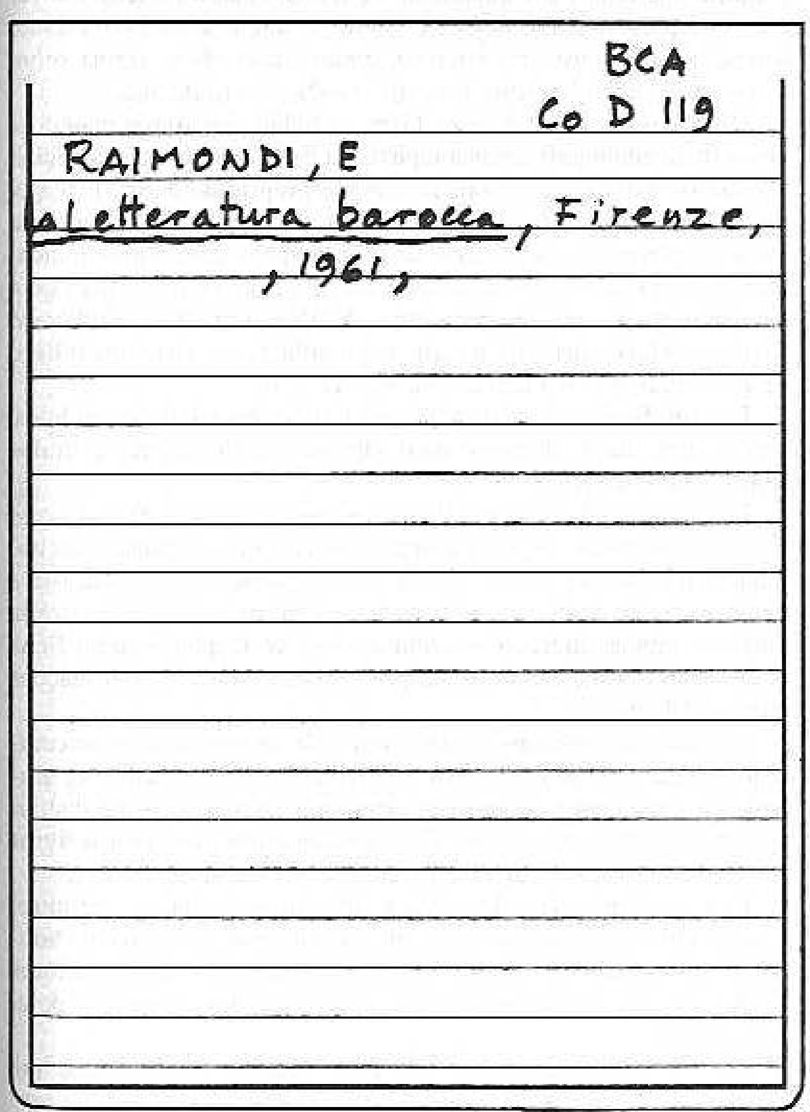
A estética é da autoria de Guido Calogero, mas, como sucedia nos anos trinta, é entendida como disciplina eminentemente filosófica. Lá está Vico, mas não os tratadistas barrocos. Isto permite-me vislumbrar um caminho a seguir: se procuro material italiano, encontrá-lo-ei mais facilmente entre a crítica literária e a história da literatura, e não na história da filosofia (pelo menos, como depois se verá, até às épocas mais recentes). Em «Estética» encontro, todavia, uma série de títulos de histórias clássicas da estética que poderão dizer-me qualquer coisa — são quase todas em alemão ou inglês e muito antigas: o Zimmerman, de 1858, o Schlasler, de 1872, o Bosanquet, de 1895, e seguidamente Saintsbury, Menendez y Pelayo, Knight e, finalmente, Croce. Direi desde já que, salvo o de Croce, nenhum destes textos existe na biblioteca de Alexandria. De qualquer forma, são registados, pois mais tarde ou mais cedo poderei precisar de lhes dar uma vista de olhos, depende do caminho que a tese tomar.

Procuro o *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, porque me lembro de que tinha artigos muito desenvolvidos e actualizados sobre «Poética» e outras coisas que me são úteis, mas não há. Vou então folhear a *Enciclopedia Filosofica* de Sansoni. De interessante encontro «Metáfora» e «Barroco». O primeiro termo não me dá indicações bibliográficas úteis, mas diz-me (e vou-me apercebendo cada vez melhor da importância desta advertência) que tudo começa com a teoria da metáfora de Aristóteles. O segundo refere alguns livros que encontrarei depois em obras de consulta mais específicas (Croce, Venturi, Getto, Rousset, Anceschi, Raimondi) e faço bem anotar todos; com efeito, descobrirei mais tarde que está aqui registado um estudo muito importante de Rocco Montano, que as fontes que viria a consultar depois não referiam, quase sempre por serem anteriores.

Nesta altura pensei que talvez fosse mais produtivo abordar uma obra de referência mais aprofundada e mais recente, e procuro *a Storia della Letteratura Italiana* organizada por Cecchi e Sapegno, publicada pela Garzanti.

Além de uma série de capítulos de autores vários sobre a poesia, a prosa, o teatro, os viajantes, etc., encontro um capítulo de Franco Croce, «Critica e trattatistica del Barocco» (de umas cinquenta páginas). Limito-me apenas a este. Percorro-o muito à pressa (não estou a ler textos, mas a elaborar uma bibliografia) e vejo que a discussão crítica se inicia com Tassoni (sobre Petrarca), continua com uma série de autores que falam sobre o *Adone* de Marino (Stigliani, Errico, Aprosio, Aleandri, Villani, etc.), passa pelos tratadistas a que Croce chama barroco-moderados (Peregrini, Sforza Pallavicino) e pelo texto base de Tesauro, que constitui o verdadeiro tratado em defesa do engenho e perspicácia barrocos («talvez a obra mais exemplar de todo o preceituário barroco mesmo ao nível europeu») e termina com a crítica dos finais do século XVII (Frugoni, Lubrano, Boschini, Malvasia, Bellori e outros). Vejo que o essencial do que pretendo deve centrar-se em Sforza Pallavicino, Peregrini e Tesauro, e passo à bibliografia que compreende uma centena de títulos. Esta está organizada por assuntos e não por ordem alfabética. Tenho de ser eu a pô-los em ordem através das fichas. Observou-se que Franco Croce se ocupa de vários críticos, desde Tassoni a Frugoni, e em boa verdade seria conveniente fazer a ficha de todas as referências bibliográficas que ele indica. Pode acontecer que, para a tese, apenas sirvam as obras sobre os tratadistas moderados e sobre Tesauro, mas para a introdução e para as notas pode ser útil fazer

EXEMPLO DE FICHA A COMPLETAR, REDIGIDA COM BASE NUMA PRIMEIRA FONTE BIBLIOGRÁFICA COM LACUNAS



referência a outras análises do período. Lembre-se que esta bibliografia inicial deveria ser *discutida* pelo menos uma vez, quando estivesse pronta, com o orientador. Ele deverá conhecer bem o tema e, portanto, poderá dizer desde logo aquilo que podemos pôr de parte e aquilo que temos absolutamente de ler. Quando o ficheiro estiver em condições, poderão ambos percorrê-lo numa hora. De qualquer forma, e para a nossa experiência, *limito-me às obras gerais sobre o Barroco e à bibliografia específica sobre os tratadistas.*

Dissemos já como se deve fazer as fichas dos livros quando a nossa fonte bibliográfica é incompleta: na ficha reproduzida na página 109 deixei espaço para escrever o nome próprio do autor (Ernesto, Epaminonda, Evaristo ou Elio?) e o nome do editor (Sansoni, Nuova Italia ou Nerbini?). A seguir à data fica espaço para outras indicações. A sigla ao alto, só a acrescentei, evidentemente, depois de a ter verificado no catálogo por autores de Alexandria (BCA: *Biblioteca Civica di Alessandria*, foi a sigla que escolhi) e ter visto que o livro de Raimondi (Ezio!!) tem a cota «Co D 119».

E assim farei com todos os outros livros. Nas páginas seguintes, porém, procederei de modo mais rápido, citando autores e títulos sem outras indicações.

Resumindo, até agora consultei a *Treccani* e a *Grande Enciclopedia Filosofica* (e decidi registar apenas as obras sobre a tratadistica italiana) e o ensaio de Franco Croce. Nos quadros 3 e 4 encontra-se a enumeração de tudo o que foi posto em fichas. (ATENÇÃO: a cada uma das minhas indicações sucintas deve corresponder uma ficha completa e analítica com os espaços em branco para as informações que me faltam!)

Os títulos antecedidos de um «sim» são os que existem no catálogo por autores da Biblioteca de Alexandria. Efectivamente, acabada esta primeira fase de elaboração de fichas, e para me distrair um pouco, folheei o catálogo. Fiquei assim a saber que outros livros posso consultar para completar a minha bibliografia.

Como poderão ver, de trinta e oito obras fichadas, encontrei vinte e cinco. Chegámos quase aos setenta por cento. Incluí também obras de que não fiz ficha mas que foram escritas por autores fichados (ao procurar uma obra encontrei também, ou em vez dela, uma outra).

Disse que tinha limitado a minha escolha apenas aos títulos que se referem aos tratadistas. Deste modo, ao prescindir de registar textos sobre outros críticos, não anotei, por exemplo, a *Idea* de Panofsky.

QUADRO 3

OBRAS GERAIS SOBRE O BARROCO ITALIANO IDENTIFICADAS ATRAVÉS DO EXAME DE TRÊS ELEMENTOS DE CONSULTA

(Treccani, Grande Enciclopedia Filosofica Sansoni-Gallarate, Storia della Letteratura Italiana Garzanti)

Encontrados na biblioteca	Obras encontradas no catálogo por autores	Obras do mesmo autor encontradas no catálogo
sim	Croce, B., *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*	
sim		*Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento*
sim	Croce, B., *Storia dell'età barocca in Italia*	
sim		*Lirici marinisti – Politici e moralisti del 600*
	D'Ancona, A., «Secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV»	
	Praz, M., *Secentismo e manierismo in Inghilterra*	
	Praz, M., *Studi sul concettismo*	
sim	Wölfflin, E., *Rinascimento e Barocco*	
	AAVV, *Retorica e barocco*	
sim	Getto, G., «La polemica sul barocco»	
	Anceschi, L., *Del barocco*	
sim		«Le poetiche del barocco letterario in Europa»
sim		*Da Bacone a Kant*
sim		«Gusto e genio nel Bartoli»
sim	Montano, R., «L'estetica del Rinascimento e del barocco»	
sim	Croce, F., «Critica e trattatistica del barocco»	
sim	Croce, B., «I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracián»	
sim	Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*	
sim	Flora, F., *Storia della letteratura italiana*	
sim	Croce, F., «Le poetiche del barocco in Italia»	
	Calcaterra, F., *Il Parnaso in rivolta*	
sim		«Il problema del barocco»
	Marzoto, G., *L'ingegno e il genio del seicento*	
	Morpurgo-Tagliabue, G., «Aristotelismo e barocco»	
	Jannaco, C., *Il seicento*	

QUADRO 4
OBRAS PARTICULARES SOBRE TRATADISTAS ITALIANOS DO SÉCULO XVII IDENTIFICADAS ATRAVÉS DO EXAME DE TRÊS ELEMENTOS DE CONSULTA (Treccani, Grande Enciclopedia Filosofica, Storia della Letteratura Italiana Garzanti)

Encontrados na biblioteca	Obras encontradas no catálogo por autores	obras do mesmo autor encontradas no catálogo
	Biondolillo, F., «Matteo Peregrini e il secentismo»	
sim	Raimondi, E., *La letteratura barocca*	
sim		*Trattatisti e narratori del 600*
sim	AAVV, *Studi e problemi di critica testuale*	
	Marocco, C., *Sforza Pallavicino precursore dell'estetica*	
	Volpe, L., *Le idee estetiche del Card. Sforza Pallavicino*	
	Constanzo, M., *Dallo Scaligero al Quadrio*	
	Cope, J., «The 1654 Edition of Emanuele Tesauro's *Il cannochiale aristotelico*»	
	Pozzi, G., «Note prelusive allo stile del cannocchiale»	
	Bethell, S. L., «Gracián, Tesauro and the Nature of Metaphysical Wit»	
	Mazzeo, J. A., «Metaphysical Poetry and the Poetics of Correspondence»	
	Menapace Brisca, L., «L'arguta e ingegnosa elocuzione»	
	Vasoli, C., «Le imprese del Tesauro»	
sim		«L'estetica dell'umanesimo e del rinascimento»
	Bianchi, D., «Intorno al *Cannocchiale Aristotelico*»	
	Hatzfeld, H., «Three National Deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau»	
sim		«L'Italia, la Spagna e la Francia nello sviluppo del barocco letterario»
	Hocke, G. R., *Die Welt als Labirinth*	
sim	Hocke, G. R., *Manierismus in der Literatur*	Tradução italiana
sim	Schlosser Magnino, J., *La letteratura artistica*	
	Olivi, F., *Galleria di scrittori d'arte*	
sim		*Il manierismo del Tasso*
	Mahon, D., *Studies in 600 Art and Theory*	

que mais tarde viria a descobrir noutra fonte e era igualmente importante para o problema teórico que me interessa. Quando fui ver do mesmo Franco Croce o ensaio «Le poetiche del barocco in Italia» no volume de AAVV, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, verificaria que neste mesmo volume há um ensaio três vezes maior, de Luciano Anceschi, sobre as poéticas do barroco europeu: Croce não o cita aqui porque se limita à literatura italiana. Isto para dizer como, partindo de uma indicação para o texto, esse texto nos remete depois para outras indicações e assim por diante, potencialmente até ao infinito. Pelo que, como se vê, mesmo partindo apenas de uma boa história da literatura italiana, conseguimos já chegar a qualquer coisa.

Vamos agora dar uma vista de olhos sobre outra história da literatura, o velho Flora. Não é autor que se perca muito em problemas teóricos, dado que se deleita apenas em saborear fragmentos, mas sobre Tesauro tem um capítulo cheio de citações acessórias e muitas outras pertinentes sobre as técnicas metafóricas dos seiscentistas. Quanto à bibliografia, não se pode pedir muito de uma obra geral que vai até 1940, tendo apenas voltado a encontrar alguns dos textos clássicos já citados. O nome de Eugenio D'Ors desperta a minha atenção. Terei de procurá-lo. A propósito de Tesauro encontro os nomes de Trabalza, Vallauri, Dervieux e Vigliani. Faço fichas de todos eles.

Passo agora a consultar o volume de AAVV, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Encontro-o e verifico que é de Marzorati, completo a ficha (Croce dizia apenas: Milano).

Aqui encontro o ensaio de Franco Croce sobre as poéticas do barroco literário em Itália, semelhante ao que já tínhamos visto, salvo que é anterior e, portanto, a bibliografia está menos actualizada. Porém, a perspectiva é mais teórica, o que me é vantajoso. Além disso, o tema não está limitado, como no Garzanti, aos tratadistas: estende-se às poéticas literárias em geral. Por exemplo, Gabriello Chiabrera vem aí tratado com um certo desenvolvimento. E a propósito de Chiabrera surge de novo o nome de Giovanni Getto, de que já havia feito uma ficha.

No volume de Marzorati, mas juntamente com o de Croce, está o ensaio (que só por si é quase um livro) de Anceschi «Le poetiche del barocco letterario in Europa». Verifico que se trata de um estudo de grande importância, porque não só me enquadra filosoficamente a noção de barroco nas suas várias acepções, como me faz com-

preender quais são as dimensões do problema na cultura europeia, em Espanha, em Inglaterra, em França e na Alemanha. Volto a encontrar nomes apenas aflorados no artigo de Mario Praz da *Treccani* e outros, de Bacon a Lily e Sidney, Gracián, Gongora, Opitz, as teorias do *wit*, da *agudeza*, do engenho. Pode acontecer que a minha tese não tome em consideração o barroco europeu mas estas noções devem servir-me de pano de fundo. De qualquer forma, terei de ter uma bibliografia completa sobre todas estas coisas. O texto de Anceschi forneceu-me cerca de 250 títulos. Encontro a primeira lista de livros anteriores a 1946 e, em seguida, uma bibliografia dividida por anos, de 1946 a 1958. Na primeira secção volto a confirmar a importância dos estudos de Getto e Hatzfeld, do volume *Retorica e Barocco* (e aqui verifico que foi organizado por Enrico Castelli), enquanto já o texto me havia remetido para a obra de Wölfflin, Croce (Benedetto) e D'Ors. Na segunda secção encontro uma série de títulos que — sublinhe-se — não fui procurar todos no catálogo por autores, dado que a minha experiência se limitou a três tardes. De qualquer modo, verifico que há alguns autores estrangeiros que trataram o problema de vários pontos de vista e que terei obrigatoriamente de procurar: Curtius, Wellek, Hauser e Tapié; reencontro Hocke, sou remetido para um *Rinascimento e Barocco* de Eugenio Battisti, para as relações com as poéticas artísticas, volto a verificar a importância de Morpurgo-Tagliabue, e dou-me conta de que terei também de ver o trabalho de Della Volpe sobre os comentadores renascentistas da Poética aristotélica.

Esta possibilidade deveria convencer-me a ver também (ainda no volume Marzorati, que tenho na mão) o extenso ensaio de Cesare Vasoli sobre a estética do Humanismo e do Renascimento. Já tinha encontrado o nome de Vasoli na bibliografia de Franco Croce. Pelos artigos de enciclopédia examinados sobre a metáfora, já me tinha dado conta, e deverei tê-lo registado, que o problema surge já na *Poética* e na *Retórica* de Aristóteles: e agora aprendo em Vasoli que no século XVI houve uma série de comentadores da *Poética* e da *Retórica;* e isto não é tudo, pois vejo que entre estes comentadores e tratadistas barrocos se encontram os teóricos do Maneirismo, que já tratam o problema do engenho e da ideia, que também já tinha visto aflorar nas páginas sobre o barroco que tinha lido por alto. Deveria impressionar-me, entre outras coisas, a recorrência de citações semelhantes e de nomes como Schlosser.

Será que a minha tese começa a correr o risco de se tornar demasiado vasta? Não, terei simplesmente de delimitar muito bem o cerne do meu interesse e trabalhar num aspecto específico, pois de outro modo teria mesmo de ver tudo; mas, por outro lado, não deverei perder de vista o panorama global, pelo que terei de examinar muitos destes textos, pelo menos para ter informações de segunda mão.

O extenso texto de Anceschi leva-me a ver também as outras obras deste autor sobre o tema. Registarei sucessivamente *Da Bacone a Kant*, *Idea del Barocco* e um artigo sobre «Gusto e genio del Bartoli». Em Alexandria encontrarei apenas este último artigo e o livro *Da Bacone a Kant*.

Nesta altura consulto o estudo de Rocco Montano, «L'estetica del rinascimento e del barocco», no volume XI da *Grande antologia filosofica Marzorati*, dedicado ao *Pensiero del Rinascimento e della Riforma*.

Apercebo-me imediatamente de que não se trata apenas de um estudo, mas de uma antologia de trechos, muitos dos quais de grande utilidade para o meu trabalho. E vejo mais uma vez como são estreitas as relações entre estudiosos renascentistas da *Poética*, maneiristas e tratadistas barrocos. Encontro ainda uma referência a uma antologia da Laterza em dois volumes, *Trattatisti d'arte tra Manierismo e Controriforma*. Enquanto procuro este título no catálogo de Alexandria, folheando aqui e ali, verifico que nesta biblioteca há ainda uma outra antologia publicada pela Laterza: *Trattati di poetica e retorica del 600*. Não sei se terei de recorrer a informações de primeira mão sobre este tema, mas, por prudência, faço uma ficha do livro. Agora sei que existe.

Voltando a Montano e à sua bibliografia, tenho de fazer um certo trabalho de reconstituição, porque as indicações estão espalhadas por vários capítulos. Volto a encontrar muitos dos nomes já conhecidos, vejo que terei de procurar algumas histórias clássicas da estética como as obras de Bosanquet, Saintsbury, Gilbert e Kuhn. Dou-me conta de que para saber muitas coisas sobre o barroco espanhol terei de encontrar a imensa *Historia de las ideas esteticas en España*, de Marcelino Menendez y Pelayo.

Anoto, por prudência, os nomes dos comentadores quinhentistas da *Poética* (Robortello, Castelvetro, Scaligero, Segni, Cavalcanti, Maggi, Varchi, Vettori, Speroni, Minturno, Piccolomini, Giraldi, Cinzio, etc.). Verei depois que alguns estão reunidos em antologia

pelo próprio Montano, outros por Della Volpe, outros ainda no volume antológico da Laterza.

Vejo-me remetido para o Maneirismo. Emerge agora de um modo muito significativo a referência à *Idea* de Panofsky. Mais uma vez a obra de Morpurgo-Tagliabue. Pergunto-me se não se devia saber alguma coisa mais sobre os tratadistas maneiristas — Serlio, Dolce, Zuccari, Lornazzo, Vasari — mas isso levar-me-ia às artes figurativas e à arquitectura, e talvez sejam suficientes alguns textos históricos como Wölfflin, Panofsky, Schlosser ou, mais recentemente, Battisti. Não posso deixar de registar a importância de autores não italianos como Sidney, Shakespeare, Cervantes...

Volto a encontrar, citados como autores fundamentais, Curtius, Schlosser, Hauser, italianos como Calcaterra, Getto, Anceschi, Praz, Ulivi, Marzot e Raimondi. O círculo aperta-se. Certos nomes são citados por todos.

Para tomar alento, torno a folhear o catálogo por autores: vejo que o célebre livro de Curtius sobre a literatura europeia e a Idade Média Latina existe em tradução francesa, em vez de em alemão; a *Letteratura artistica* de Schlosser já vimos que há. Enquanto procuro a *Storia sociale dell'arte* de Arnold Hauser (e é estranho que não haja, dado que existe também em edição de bolso), encontro do mesmo autor a tradução italiana da obra fundamental sobre o Maneirismo e ainda, para não sair do tema, a *Idea* de Panofsky.

Encontro *La Poetica del 500* de Della Volpe, *Il secentismo nella critica* de Santangelo, o artigo «Rinascimento, aristotelismo e barocco» de Zonta. Através do nome de Helmuth Hatzfeld, encontro uma obra de vários autores, preciosa em muitos outros aspectos *La critica stilistica e il barocco letterario*, Atti del II Congresso internazionale di studi italiani, Firenze, 1957. As minhas expectativas ficam frustradas relativamente a uma obra, que parece importante, de Carmine Jannaco, o volume *Seicento* da história literária Vallardi, os livros de Praz, os estudos de Rousset e Tapié, o já referido *Retorica e Barocco* com o ensaio de Morpurgo-Tagliabue, as obras de Eugenio D'Ors, de Menendez y Pelayo. Em resumo, a biblioteca de Alexandria não é a Biblioteca do Congresso de Washington, nem sequer a Braidense de Milão, mas o facto é que já consegui trinta e cinco livros certos, o que não é nada mau para começar. E a coisa não acaba aqui.

Com efeito, por vezes basta encontrar um só texto para resolver toda uma série de problemas. Continuando a examinar o catálogo

por autores, decido dar uma vista de olhos (uma vez que há e que me parece uma obra de consulta básica) à «La polemica sul barocco» de Giovanni Getto, in AAVV, *Letteratura italiana — Le correnti*, vol. I, Milano, Marzorati, 1956. E vejo que se trata de um estudo de quase cem páginas e de excepcional importância. Com efeito, vem aí relatada a polémica sobre o barroquismo desde então até hoje. Verifico que todos discutiram o barroco, desde Gravina, Muratori, Tiraboschi, Bettinelli, Baretti, Alfieri, Cesarotti, Cantù, Gioberti, De Sanctis, Manzoni, Mazzini, Leopardi e Carducci até Curzio Malaparte e aos autores que eu já tinha registado. E Getto apresenta extensos trechos da maior parte destes autores, de tal modo que me surge um problema. Se vou apresentar uma tese sobre a polémica histórica sobre o barroco, terei de procurar todos estes autores; mas se trabalhar sobre textos da época, ou sobre interpretações contemporâneas, ninguém me exigirá que faça um trabalho tão vasto (que, além disso, já foi feito e muito bem: a menos que queira fazer uma tese de alta originalidade científica, que me tomará muitos anos de trabalho, mesmo para demonstrar que a pesquisa de Getto é insuficiente ou mal perspectivada; mas, geralmente, trabalhos deste género requerem maior experiência). E, assim, o trabalho de Getto serve-me para obter uma documentação suficiente sobre tudo aquilo que não virá a constituir tema específico da minha tese, mas que não poderá deixar de ser aflorado. Assim, trabalhos deste género deverão dar lugar a uma série de fichas, ou seja, vou fazer uma sobre Muratori, outra sobre Cesarotti, outra sobre Leopardi, e assim por diante, anotando a obra em que tenham dado a sua opinião sobre o Barroco e copiando, em cada ficha, o resumo respectivo fornecido por Getto, com as citações (sublinhando, evidentemente, em rodapé que o material foi retirado deste ensaio de Getto). Se depois utilizar este material na tese, uma vez que se tratará de informações de segunda mão, deverei sempre assinalar em nota «cit. *in* Getto, etc.»: e isto não só por honestidade, mas também por prudência, uma vez que não fui verificar as citações e, portanto, não serei responsável por uma sua eventual imperfeição: referirei lealmente que as retirei de um outro estudioso, não estarei a fingir que verifiquei eu próprio tudo e ficarei tranquilo. Evidentemente, mesmo quando confiamos num estudo precedente deste tipo, o ideal seria voltar a verificar nos originais as diversas citações utilizadas, mas, voltamos a recordá-lo, estamos apenas a fornecer um modelo de investigação feita com poucos meios e em pouco tempo.

Neste caso, porém, a única coisa que não posso permitir-me é ignorar os autores originais sobre os quais vou fazer a tese. Terei agora de ir procurar os autores barrocos, pois, como dissemos em III.2.2., uma tese também deve ter material de primeira mão. Não posso falar dos tratadistas se não os ler. Posso não ler os teóricos maneiristas das artes figurativas e basear-me em estudos críticos, uma vez que não constituem o cerne da minha pesquisa, mas não posso ignorar Tesauro.

Nesta medida, como sei que, de qualquer modo, terei de ler a *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles, dou uma vista de olhos a este artigo. E tenho a surpresa de encontrar umas 15 edições antigas da *Retórica*, entre 1515 e 1837, com comentários de Ermolao Barbaro, a tradução de Bernardo Segni, com a paráfrase de Averróis e de Piccolomini; além da edição inglesa Loeb que inclui o texto grego. Falta a edição italiana da Laterza. Quanto à *Poética*, há também aqui várias edições, com comentários de Castelvetro e Robortell, a edição Loeb com o texto grego e as duas traduções modernas italianas de Rostagni e Valgimigli. Chega e sobra, de tal modo que me dá vontade de fazer uma tese sobre um comentário renascentista à *Poética*. Mas não divaguemos.

Em várias referências dos textos consultados verifiquei que também seriam úteis para o meu estudo algumas observações de Milizia, de Muratori e de Fracastoro, e vejo que em Alexandria há igualmente edições antigas destes autores.

Mas passemos aos tratadistas barrocos. Antes de mais, temos a antologia da Ricciardi, *Trattatisti e narratori del 600* de Ezio Raimondi, com cem páginas do *Cannocchiale aristotelico*, sessenta páginas de Peregrini e sessenta de Sforza Pallavicino. Se não tivesse de fazer uma tese, mas um ensaio de umas trinta páginas para um exame, seria mais do que suficiente.

Porém, interessam-me também os textos inteiros e, entre estes, pelo menos: Emanuele Tesauro, *Il Cannoechiale aristotelico*, Nicola Peregrini, *Delle Acutezze* e *I fonti dell'ingegno ridotti a arte*; Cardinal Sforza Pallavicino, *Del Bene* e *Trattato dello stile e del dialogo*.

Vou ver o catálogo por autores, secção antiga, e encontro duas edições do *Cannocchiale*: uma de 1670 e outra de 1685. É pena que não haja a primeira edição de 1654, tanto mais que entretanto li em qualquer lado que houve aditamentos de uma edição para outra. Encontro duas edições oitocentistas de todas as obras de Sforza Pallavicino. Não encontro Peregrini (é uma maçada, mas consola-me o facto de ter uma antologia de oitenta páginas deste autor no Raimondi).

Diga-se de passagem que encontrei aqui e ali, nos textos críticos, vestígios de Agostino Mascardi e do seu *De l'arte istorica*, de 1636, uma obra com muitas observações sobre as artes que, todavia, não é considerada entre os itens da tratadística barroca: aqui em Alexandria há cinco edições, três do século XVII e duas do século XIX. Convir-me-á fazer uma tese sobre Mascardi? Em boa verdade, não é uma pergunta peregrina. Se uma pessoa não pode deslocar-se, deve trabalhar apenas com o material que há *in loco*.

Uma vez, um professor de filosofia disse-me que tinha escrito um livro sobre certo filósofo alemão só porque o seu instituto adquirira a nova edição das suas obras completas. Se não, teria estudado outro autor. Não é um bom exemplo de ardente vocação científica, mas sucede.

Procuremos agora fazer o ponto da situação. O que é que fiz em Alexandria? Reuni uma bibliografia que, sem exagerar, compreende pelo menos trezentos títulos, registando todas as indicações que encontrei. Destes trezentos títulos encontrei aqui bem uns trinta, além dos textos originais de pelo menos dois dos autores que poderei estudar, Tesauro e Sforza Pallavicino. Não é mau para uma pequena capital de província. Mas será o suficiente para a minha tese?

Falemos claro. Se quisesse fazer uma tese de três meses, toda de segunda mão, bastaria. Os livros que não encontrei vêm citados nos que encontrei e, se elaborar bem a minha resenha, poderei daí extrair um discurso aceitável. Talvez não muito original, mas correcto. O problema seria, contudo, a bibliografia. Com efeito, se ponho apenas aquilo que realmente vi, o orientador poderia atacar com base num texto fundamental que descurei. E se faço batota, vimos já como este procedimento é ao mesmo tempo incorrecto e imprudente.

Porém, uma coisa é certa: nos primeiros três meses posso trabalhar tranquilamente sem me deslocar dos arredores, entre sessões na biblioteca e empréstimos. Devo ter presente que as obras de referência e os livros antigos não podem ser emprestados, bem como os anais de revistas (mas para os artigos posso trabalhar com fotocópias). Mas outros livros podem. Se conseguir planificar uma sessão intensiva no centro universitário para os meses seguintes, de Setembro a Dezembro poderei trabalhar tranquilamente no Piemonte examinando uma série de coisas. Além disso, poderei ler toda a obra de Tesauro e de Sforza. Ou melhor, pergunto a mim mesmo se não seria conveniente orientar tudo para um só destes autores, trabalhando directamente sobre o texto original e utilizando o material biblio-

gráfico encontrado para elaborar um panorama de fundo. Depois verei quais são os livros que não posso deixar de consultar e irei procurá-los a Turim ou a Génova. Com um pouco de sorte encontrarei tudo o que é preciso. Graças ao tema italiano, evitarei ter de ir, quem sabe, a Paris ou a Oxford.

Todavia, são decisões difíceis de tomar. O melhor é, uma vez feita a bibliografia, ir ver o professor a quem apresentarei a tese e mostrar-lhe aquilo que tenho. Ele poderá aconselhar-me uma solução cómoda que me permita restringir o quadro e dizer-me quais os livros que em absoluto terei de ver. No que respeita a estes últimos, se houver faltas em Alexandria, posso ainda falar com o bibliotecário para ver se é possível pedi-los emprestados a outras bibliotecas. Num dia no centro universitário poderei ter identificado uma série de livros e artigos sem ter tido tempo para os ler. Para os artigos, a biblioteca de Alexandria poderia escrever a pedir fotocópias. Um artigo importante de vinte páginas custar-me-ia duas mil liras mais as despesas postais.

Em teoria, poderei ainda tomar uma decisão diferente. Em Alexandria tenho os textos de dois autores principais e um número suficiente de textos críticos. Suficiente para compreender estes dois autores, não suficiente para dizer algo de novo no plano historiográfico ou filológico (se, pelo menos, houvesse a primeira edição de Tesauro, poderia fazer uma comparação de três edições seiscentistas). Suponhamos agora que alguém me sugere debruçar-me apenas sobre quatro ou cinco livros em que se exponham teorias *contemporâneas* da metáfora. Eu aconselharei: *Ensaios de linguística geral* de Jakobson, a *Retórica Geral* do Grupo de Liège e *Metonímia e Metáfora* de Albert Henry. Tenho elementos para esboçar uma teoria estruturalista da metáfora. E são tudo livros que se encontram no comércio e em conjunto custam, quando muito, dez mil liras, e, além disso, estão traduzidos em italiano.

Poderei também comparar as teorias modernas com as teorias barrocas. Para um trabalho deste tipo, com os textos de Aristóteles, Tesauro e uma trintena de estudos sobre Tesauro, bem como os três livros contemporâneos de referência, terei a possibilidade de construir uma tese inteligente, com alguma originalidade e nenhuma pretensão de descoberta filológica (mas com a pretensão de exactidão no que respeita às referências ao Barroco). E tudo sem sair de Alexandria, excepto para procurar em Turim ou Génova não mais de dois ou três livros fundamentais que faltavam em Alexandria.

Mas tudo isto são hipóteses. Poderia mesmo dar-se o caso de, fascinado pela minha pesquisa, descobrir que quero dedicar, não um mas três anos ao estudo do Barroco, endividar-me ou pedir uma bolsa de estudo para investigar à minha vontade, etc., etc. Não esperem pois que este livro vos diga o que devereis pôr na vossa tese ou o que devereis fazer da vossa vida.

O que queríamos demonstrar (e pensamos ter conseguido) é que *se pode chegar a uma biblioteca de província sem saber nada ou quase nada sobre um tema e ter, em três tardes, ideias suficientemente claras e completas.* Isto significa que não é aceitável dizer «estou na província, não tenho livros, não sei por onde começar e ninguém me ajuda».

Evidentemente, é necessário escolher temas que se prestem a este procedimento. Suponhamos que queria fazer uma tese sobre a lógica dos mundos possíveis em Kripke e Hintikka. Fiz também esta prova e perdi muito pouco tempo. Uma primeira inspecção do catálogo por assuntos (termo «Lógica») revelou-me que a biblioteca tem pelo menos uma quinzena de livros muito conhecidos de lógica formal (Tarski, Lukasiewicz, Quine, alguns manuais, estudos de Casari, Wittgenstein, Strawson, etc.), mas nada, evidentemente, sobre as lógicas modais mais recentes, material que se encontra, na maior parte dos casos, em revistas especializadíssimas e que muitas vezes nem sequer existem nalgumas bibliotecas de institutos de filosofia.

Mas escolhi de propósito um tema que ninguém aborda no último ano, sem saber nada do assunto e sem ter já em casa textos de base. Não estou a dizer que seja uma tese para estudantes ricos. Conheço um estudante que não é rico e apresentou uma tese sobre temas semelhantes hospedando-se num pensionato religioso e comprando pouquíssimos livros. Mas era uma pessoa que tinha decidido empenhar-se a tempo inteiro, fazendo certamente sacrifícios, mas sem que uma difícil situação familiar o obrigasse a trabalhar. Não há teses que, por si próprias, sejam para estudantes ricos, pois mesmo escolhendo *As variações da moda balnear em Acapulco no decurso de cinco anos,* pode sempre encontrar-se uma fundação disposta a financiar o estudo. Mas é óbvio que certas teses não poderão ser feitas se se estiver em situações particularmente difíceis. E é por isso que aqui também se procura ver como se podem fazer trabalhos dignos, se não propriamente com aves-do-paraíso, pelo menos sem gralhas.

III.2.5. *E os livros devem ler-se? E por que ordem?*

O capítulo sobre a pesquisa na biblioteca e o exemplo de investigação *ab ovo* que apresentei levam a pensar que fazer uma tese significa reunir uma grande quantidade de livros.

Mas uma tese faz-se sempre, e só, sobre livros e com livros? Vimos já que há também teses experimentais, em que se registam estudos no terreno, talvez conduzidos observando durante meses e meses o comportamento de um casal de ratos num labirinto. Ora, sobre este tipo de tese não posso dar conselhos precisos, uma vez que o método depende do tipo de disciplina, e quem empreende estudos deste género vive já no laboratório, em contacto com outros investigadores, e não tem necessidade deste livro. A única coisa que sei, como já disse, é que mesmo neste género de teses a experiência deve ser enquadrada numa discussão da literatura científica precedente e, portanto, também nestes casos se terá de trabalhar com livros.

O mesmo acontecerá com uma tese de sociologia, para a qual o candidato passe muito tempo em contacto com situações reais. Ainda aqui terá necessidade de livros, quanto mais não seja para ver como foram feitos estudos semelhantes.

Há teses que se fazem folheando jornais, ou actas parlamentares, mas também elas exigem uma literatura de base.

Finalmente, há teses que se fazem apenas falando de livros, como as teses de literatura, filosofia, história da ciência, direito canónico ou lógica formal. E na universidade italiana, particularmente nas faculdades de ciências humanas, são a maioria. Até porque um estudante americano que estude antropologia cultural tem os índios em casa ou consegue dinheiro para fazer investigações no Congo, enquanto, geralmente, o estudante italiano se resigna a fazer uma tese sobre o pensamento de Franz Boas. Há, evidentemente, e cada vez mais, boas teses de etnologia, feitas indo estudar a realidade do nosso país, mas mesmo nestes casos há sempre um trabalho de biblioteca, quanto mais não seja para procurar repertórios folcloristas anteriores.

Digamos, de qualquer forma, que este livro incide, por razões compreensíveis, sobre a grande maioria das teses feitas sobre livros e utilizando exclusivamente livros.

A este propósito deve, porém, recordar-se que geralmente uma tese sobre livros recorre a dois tipos: os livros *de que* se fala e os

livros *com o auxílio dos quais* se fala. Por outras palavras, há os textos-objecto e há a literatura sobre esses textos. No exemplo do parágrafo anterior, tínhamos, por um lado, os tratadistas do barroco e, por outro, todos aqueles que escreveram sobre os tratadistas do barroco. Temos, portanto, de distinguir os textos da literatura crítica.

Deste modo, a questão que se põe é a seguinte: é necessário abordar de imediato os textos ou passar primeiro pela literatura crítica? A questão pode ser desprovida de sentido, por duas razões: *a)* porque a decisão depende da situação do estudante, que pode já conhecer bem o seu autor e decidir aprofundá-lo ou deparar pela primeira vez com um autor muito difícil e à primeira vista incompreensível; *b)* o círculo, por si só, é vicioso, dado que sem literatura crítica preliminar o texto pode ser ilegível, mas sem o conhecimento do texto é difícil avaliar a literatura crítica.

Porém, acaba por ter uma certa razão de ser quando é feita por um estudante desorientado, como, por exemplo, o nosso sujeito hipotético que aborda pela primeira vez os tratadistas barrocos. Este pode interrogar-se se deve começar logo a ler Tesauro ou familiarizar-se primeiro com Getto, Anceschi, Raimondi e assim por diante.

A resposta mais sensata parece-me a seguinte: abordar logo dois ou três textos críticos dos mais gerais, o suficiente para ter uma ideia do terreno em que nos movemos; depois atacar directamente o autor original, procurando compreender o que diz; seguidamente examinar a restante crítica; finalmente, voltar a analisar o autor à luz das novas ideias adquiridas. Mas isto é um conselho muito teórico. Com efeito, cada pessoa estuda segundo ritmos de desejos próprios e muitas vezes não se pode dizer que «comer» de uma forma desordenada faça mal. Pode proceder-se em ziguezague, alternar os objectivos, desde que uma apertada rede de anotações pessoais, possivelmente sob a forma de fichas, dê consistência ao resultado destes movimentos «aventurosos». Naturalmente, tudo depende também da estrutura psicológica do investigador. Há indivíduos monocrónicos e indivíduos policrónicos. Os monocrónicos só trabalham bem se começarem e acabarem uma coisa de cada vez. Não conseguem ler enquanto ouvem música, não podem interromper um romance para ler outro, pois de outro modo perdem o fio à meada e, nos casos limite, nem sequer podem responder a perguntas quando estão a fazer a barba ou a maquilhar-se.

Os policrónicos são o contrário. Só trabalham bem se cultivarem vários interesses ao mesmo tempo e se se dedicarem a uma só

coisa, deixam-se vencer pelo tédio. Os monocrónicos são mais metódicos, mas frequentemente têm pouca fantasia; os policrónicos parecem mais criativos, mas muitas vezes são trapalhões e volúveis. Mas se formos analisar a biografia dos grandes homens, encontramos policrónicos e monocrónicos.

IV. O PLANO DE TRABALHO E A ELABORAÇÃO DE FICHAS

IV.1. O índice como hipótese de trabalho

Uma das primeiras coisas a fazer para *começar* a trabalhar numa tese é escrever o título, a introdução e o índice final — ou seja, exactamente as coisas que qualquer autor fará *no fim*. Este conselho parece paradoxal: começar pelo fim? Mas quem disse que o índice vinha no fim? Em certos livros vem no princípio, de modo que o leitor possa fazer logo uma ideia daquilo que irá encontrar na leitura. Por outras palavras, redigir logo o índice como hipótese de trabalho serve para definir imediatamente o âmbito da tese.

Poderá objectar-se que, à medida que o trabalho avançar, este índice hipotético terá de ser reestruturado várias vezes e talvez mesmo assumir uma forma totalmente diversa. Certamente, mas essa reestruturação far-se-á melhor se se tiver um ponto de partida a reestruturar.

Imaginemos que temos de fazer uma viagem de automóvel de um milhar de quilómetros, para o que dispomos de uma semana. Mesmo estando de férias, não iremos sair de casa às cegas tomando a primeira direcção que nos apareça. Faríamos um plano geral. Pensaríamos tomar a estrada de Milão-Nápoles (Auto-estrada do Sol), fazendo desvios em Florença, Siena e Arezzo, uma paragem mais longa em Roma e uma visita a Montecassino. Se, depois, ao longo da viagem, verificarmos que Siena nos tomou mais tempo do que o previsto ou que, além de Siena, valia a pena visitar San Giminiano, decidiremos eliminar Montecassino. Chegados a Arezzo, poderia vir-nos à cabeça tomar a direcção leste, ao contrário do previsto, e visitar Urbino, Perugia, Assis e Gubbio. Isto quer dizer que — por razões perfeitamente válidas — alterámos o nosso trajecto a meio da viagem. Mas foi esse trajecto que modificámos, e não *nenhum* trajecto.

O mesmo se passa em relação à tese. Estabeleçamos um *plano de trabalho*. Este plano assumirá a forma de um índice provisório. Ainda melhor se este índice for um sumário, onde, para cada capítulo, se esboce um breve resumo. Procedendo deste modo, tornamos mais claro, mesmo para nós, aquilo que queremos fazer. Em segundo lugar, apresentaremos ao orientador um projecto compreensível. Em terceiro lugar, assim poderemos ver se as nossas ideias já estão suficientemente claras. Há projectos que parecem muito claros enquanto pensados, mas, quando se começa a escrever, tudo se esboroa entre as mãos. Pode ter-se ideias claras sobre o ponto de partida e de chegada, mas verificar que não se sabe muito bem como se chegará de um ao outro e o que haverá no meio. Uma tese, tal como uma partida de xadrez, compõe-se de muitos movimentos, salvo que desde o início teremos de ser capazes de prever os movimentos que faremos para dar xeque ao adversário, pois, de outro modo, nunca o conseguiremos.

Para sermos mais precisos, o plano de trabalho compreende *o título, o índice* e a *introdução*. Um bom título é já um projecto. Não falo do título que foi entregue na secretaria muitos meses antes, e que quase sempre é tão genérico que permite infinitas variações; falo do título «secreto» da vossa tese, aquele que habitualmente surge como subtítulo. Uma tese pode ter como título «público» *O atentado a Togliatti e a rádio*, mas o seu subtítulo (e verdadeiro tema) será: *Análise de conteúdo que ambiciona a revelar a utilização feita da vitória de Gino Bartali no Tour de France para distrair a atenção da opinião pública do facto político emergente*. Isto significa que, após se ter delimitado a área temática, se decidiu tratar só um ponto específico desta. A formulação deste ponto constitui também uma espécie de *pergunta:* houve uma utilização específica por parte da rádio da vitória de Gino Bartali de modo a revelar o projecto de desviar a atenção do público do atentado contra Togliatti? E este projecto poderá ser relevado por uma análise de conteúdo das notícias radiofónicas? Eis como o «título» (transformado em pergunta) se torna parte essencial do plano de trabalho.

Imediatamente após ter elaborado esta pergunta, devemos estabelecer etapas de trabalho, que corresponderão a outros tantos capítulos do índice. Por exemplo:

1. Literatura sobre o tema
2. O acontecimento
3. As notícias da rádio
4. Análise quantitativa das notícias e da sua localização horária

5. Análise de conteúdo das notícias
6. Conclusões

Ou pode prever-se um desenvolvimento deste tipo:

1. O acontecimento: síntese das várias fontes de informação
2. As notícias radiofónicas desde o atentado até à vitória de Bartali
3. As notícias radiofónicas desde a vitória de Bartali até ao terceiro dia seguinte
4. Comparação quantitativa das duas séries de notícias
5. Análise comparada de conteúdo das duas séries de notícias
6. Avaliação sociopolítica

Seria de desejar que o índice, como se disse, fosse muito mais analítico. Podemos, por exemplo, escrevê-lo numa grande folha com quadrados a tinta onde se inscrevem os títulos a lápis, que se vão progressivamente eliminando ou substituindo por outros, de modo a controlar as várias fases da reestruturação.

Uma outra maneira de fazer o índice-hipótese é a estrutura em árvore:

1. Descrição do acontecimento

2. As notícias radiofónicas
   Do atentado até Bartali
   De Bartali em diante
3. etc.

que permite acrescentar várias ramificações. Em definitivo, um índice-hipótese deverá ter a seguinte estrutura:

1. Posição do problema
2. Os estudos precedentes
3. A nossa hipótese
4. Os dados que estamos em condições de apresentar
5. A sua análise
6. Demonstração da hipótese
7. Conclusões e indicações para trabalho posterior

A terceira fase do plano de trabalho é um esboço de introdução. Esta não é mais do que o comentário analítico do índice: «Com este trabalho propomo-nos demonstrar uma determinada tese. Os estudos precedentes deixaram em aberto muitos problemas e os dados recolhidos são ainda insuficientes. No primeiro capítulo tentaremos estabelecer o ponto x; no segundo abordaremos o problema y. Em conclusão,

tentaremos demonstrar isto e aquilo. Deve ter-se presente que nos fixámos determinados limites precisos, isto é, tais e tais. Dentro destes limites, o método que seguiremos é o seguinte... E assim por diante.»

A função desta introdução fictícia (fictícia porque será refeita uma série de vezes antes de a tese estar terminada) é permitir-nos fixar ideias ao longo de uma linha directriz que só será alterada à custa de uma reestruturação consciente do índice. Assim, podereis controlar os vossos desvios e impulsos. Esta introdução serve ainda para mostrar ao orientador o *que se pretende fazer.* Mas serve sobretudo para ver se já se tem *as ideias em ordem.* Com efeito, o estudante provém geralmente da escola média superior, onde se presume que tenha aprendido a escrever, dado que teve de fazer uma grande quantidade de composições. Depois passa quatro, cinco ou seis anos na universidade, onde regra geral já ninguém lhe pede para escrever, e chega ao momento da tese sem estar minimamente exercitado[1]. Será um grande choque e um fracasso tentar readquirir essa prática no momento da redacção. É necessário começar a escrever logo de início e mais vale escrever as próprias hipótese de trabalho.

Estejamos atentos, pois, enquanto não formos capazes de escrever um índice e uma introdução, não estaremos seguros de ser aquela a nossa tese. Se não conseguirmos escrever o prefácio, isso significa que não temos ainda ideias claras sobre como começar. Se as temos, é porque podemos pelo menos «suspeitar» de aonde chegaremos. E é precisamente baseados nesta suspeita que devemos escrever a introdução, como se fosse um resumo do trabalho já feito. Não receemos avançar demasiado. Estaremos sempre a tempo de voltar atrás.

Vemos agora claramente que *introdução e índice serão reescritos continuamente à medida que o trabalho avança.* É assim que se faz. O índice e a introdução finais (que aparecerão no trabalho dactilografado) serão diferentes dos iniciais. É normal. Se não fosse assim, isso significaria que toda a investigação feita não tinha trazido nenhuma ideia nova. Seríamos provavelmente pessoas de carácter, mas seria inútil fazer uma tese.

O que distingue a primeira e a última redacção da introdução? O facto de, na última, se prometer muito menos do que na primeira.

[1] O mesmo não acontece noutros países, como nos Estados Unidos, onde o estudante, em vez dos exames orais, escreve *papers*, ou ensaios, ou pequenas teses de dez ou vinte páginas para cada disciplina em que se tenha inscrito. É um sistema muito útil que também já tem sido adoptado entre nós (dado que os regulamentos de modo nenhum o excluem e a forma «oral-sebentista» do exame é apenas um dos métodos permitidos ao docente para avaliar as aptidões do estudante).

e sermos mais prudentes. O objectivo da introdução definitiva será ajudar o leitor a penetrar na tese: mas nada de lhe prometer aquilo que depois não lhe daremos. O objectivo de uma boa introdução definitiva é que o leitor se contente com ela, compreenda tudo e já não leia o resto. É um paradoxo, mas muitas vezes uma boa introdução, num livro publicado, dá uma ideia exacta ao crítico, levando-o (ou a outros) a falar do livro como o autor gostaria. Mas, se depois o orientador ler a tese e verificar que se anunciaram na introdução resultados que não se obtiveram? Eis a razão por que esta última deve ser prudente e prometer apenas aquilo que a tese dará.

A introdução serve também para estabelecer qual é o *centro* e qual a periferia da tese. Distinção esta que é muito importante, e não apenas por razões de método. É-nos exigido que sejamos exaustivos muito mais para aquilo que se definiu como centro do que para o que se definiu como periferia. Se numa tese sobre o conflito de guerrilhas no Monferrato estabelecermos que o centro são os movimentos das formações badoglianas, ser-nos-á perdoada qualquer inexactidão relativamente às brigadas garibaldinas, mas ser-nos-á exigida uma informação exaustiva sobre as formações de Franchi e de Mauri. Evidentemente, o inverso também é verdadeiro.

Para decidir qual será o centro da tese, devemos saber algo sobre o material de que dispomos. Esta é a razão por que o título «secreto», a introdução fictícia e o índice-hipótese são *das primeiras coisas* a fazer mas não *a primeira.*

A primeira coisa a fazer é a investigação bibliográfica (e vimos em III.2.4. que se pode fazer em menos de uma semana, mesmo numa pequena cidade). Voltemos à experiência de Alexandria: em três dias estaríamos em condições de elaborar um índice aceitável.

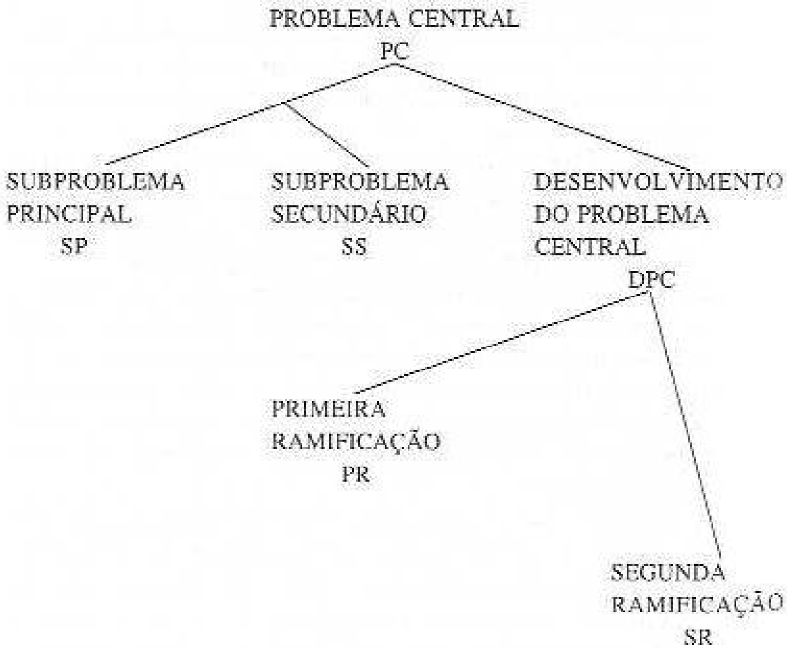
Qual deverá ser a lógica que preside à construção do índice-hipótese? A escolha depende do tipo de tese. Numa tese histórica poderemos ter um plano *cronológico* (por exemplo: *As perseguições dos Valdenses em Itália)* ou um plano *de causa e efeito* (por exemplo, *As causas do conflito israelo-árabe).* Pode haver um plano *espacial (A distribuição das bibliotecas itinerantes no canavesano)* ou *comparativo-contrastante (Nacionalismo e populismo na literatura italiana do período da Grande Guerra).* Numa tese de carácter experimental ter-se-á um plano *indutivo* de algumas provas até à proposta de uma teoria; numa tese de carácter lógico-matemático, um plano de tipo *dedutivo,* primeiro a proposta da teoria e depois as suas possíveis aplicações e exemplos concretos... Direi que a lite-

ratura crítica a que nos temos referido pode oferecer bons exemplos de planos de trabalho, para o que basta utilizá-la criticamente comparando os vários autores e vendo quem responde melhor às exigências do problema formulado no título «secreto» da tese.

O índice estabelece desde logo qual será a subdivisão lógica da tese em capítulos, parágrafos e subparágrafos. Sobre as modalidades desta subdivisão, veja-se VI.1.3. e VI.4. Também aqui uma boa subdivisão de disjunção binária nos permite fazer acrescentos sem alterar demasiado a ordem inicial. Por exemplo, se tivermos o seguinte índice:

1. Problema central
   1.1. Subproblema principal
   1.2. Subproblema secundário
2. Desenvolvimento do problema central
   2.1. Primeira ramificação
   2.2. Segunda ramificação

esta estrutura poderá ser representada por um diagrama em árvore onde os traços indicam sub-ramificações sucessivas que poderão introduzir-se sem perturbar a organização geral do trabalho:



As siglas assinaladas sob cada subdivisão estabelecem a correlação entre índice e ficha de trabalho, e serão explicadas em IV.2.1.

Uma vez disposto o índice como hipótese de trabalho, deverá *referir-se sempre os vários pontos do índice, as fichas e outros tipos de documentação*. Estas referências devem ser claras desde o início e expressas com nitidez através de siglas e/ou cores. Com efeito, elas servir-nos-ão para organizar as referências internas.

O que *é uma referência interna*, vimo-lo também neste livro. Muitas vezes, fala-se de qualquer coisa que já foi tratada num capítulo anterior e remete-se o leitor, entre parênteses, para os números do respectivo capítulo, parágrafo ou subparágrafo. As referências internas destinam-se a não repetir demasiadas vezes as mesmas coisas mas servem também para mostrar a coesão de toda a tese. Uma referência interna pode significar que um mesmo conceito é válido de dois pontos de vista diversos, que um mesmo exemplo demonstra dois argumentos diferentes, que tudo o que se disse com um sentido geral se aplica também à análise de um determinado ponto, em particular, e assim por diante.

Uma tese bem organizada devia estar cheia de referências internas. Se estas não existem, isso significa que cada capítulo avança por conta própria, como se tudo aquilo que foi dito nos capítulos anteriores de nada servisse. Ora, é indubitável que há certos tipos de teses (por exemplo, recolhas de documentos) que podem funcionar assim, mas, pelo menos na altura de tirar as conclusões, deveria sentir-se a necessidade das referências internas. Um índice-hipótese bem construído é a rede numerada que nos permite aplicar as referências internas sem andar sempre a verificar entre folhas e folhinhas onde se falou de determinada coisa. Como pensais que fiz para escrever o livro que estais a ler?

Para reflectir a estrutura lógica da tese (centro e periferia, tema central e suas ramificações, etc.), o índice deve ser articulado em *capítulos*, *parágrafos* e *subparágrafos*. Para evitar longas explicações, poderá ver-se o índice desta obra. Ela é rica em parágrafos e subparágrafos (e, por vezes, em subdivisões ainda mais pequenas que o índice não refere: veja-se, por exemplo, em III.2.3.). Uma subdivisão muito analítica permite a compreensão lógica do discurso.

A organização lógica deve reflectir-se no índice. Isto equivale a dizer que se I.3.4. desenvolve um corolário de I.3., isso deve ser graficamente evidente no índice, tal como se passa a exemplificar:

ÍNDICE

I. A SUBDIVISÃO DO TEXTO

I. 1. *Os capítulos*

I.1.1. Espaçamento

I.1.2. Início dos períodos após um ponto parágrafo

I.2. *Os parágrafos*

I.2.1. Diversos tipos de títulos

I.2.2. Eventual subdivisão em subparágrafos

II. A REDACÇÃO FINAL

II.1. *Trabalho dactilografado por um profissional ou pelo próprio*

II.2. *Preço da máquina de escrever*

III. A ENCADERNAÇÃO

Este exemplo de subdivisão mostra-nos também que não é necessário que todos os capítulos estejam sujeitos à mesma subdivisão analítica. Exigências do discurso podem requerer que um capítulo seja dividido num certo número de subparágrafos, enquanto outro pode encerrar um discurso contínuo sob um título geral.

Há teses que não exigem tantas divisões e onde, pelo contrário, uma subdivisão demasiado minuciosa quebra o fio do discurso (pensamos, por exemplo, numa reconstituição biográfica). Mas, de qualquer modo, deve ter-se presente que a subdivisão minuciosa ajuda a dominar a matéria e a seguir o discurso. Se vir que uma observação está contida no subparágrafo I.2.2., saberei imediatamente que se trata de algo que se refere à ramificação 2. do capítulo I. e que tem a mesma importância da observação I.2.1.

Uma última advertência: quando tiverdes um índice «de ferro», podeis permitir-vos não começar pelo princípio. Geralmente, neste caso, começa-se por desenvolver a parte em que nos sentimos mais documentados e seguros. Mas isto só é possível se se tiver como base um *esquema de orientação*, ou seja, o índice como hipótese de trabalho.

IV.2. Fichas e apontamentos

IV.2.1. *Vários tipos de ficha: para que servem*

À medida que a nossa bibliografia vai aumentando, começa-se a ler o material. É puramente teórico pensar fazer uma bela bibliografia completa e só depois começar a ler. De facto, após termos reunido uma primeira lista de títulos, passaremos a debruçar-nos sobre os primeiros que encontrarmos. Outras vezes, pelo contrário, começa-se a ler um livro, partindo daí para a formação da primeira bibliografia. De qualquer forma, à medida que se vão lendo livros e artigos, as referências adensam-se e aumenta o ficheiro bibliográfico.

A situação ideal para uma tese seria ter em casa todos os livros necessários, quer fossem novos ou antigos (e ter uma boa biblioteca pessoal, bem como uma sala de trabalho cómoda e espaçosa, em que se pudesse dispor numa série de mesas os livros a que nos reportamos divididos em várias pilhas). Mas estas condições ideais são bastante raras, mesmo para um estudioso de profissão.

Ponhamos, todavia, a hipótese de se ter podido encontrar e comprar todos os livros necessários. Em princípio, não são necessárias outras fichas para além das bibliográficas de que se falou em III.2.2. Preparado um plano (ou índice hipotético, cf. IV.1.) com os capítulos bem numerados, à medida que vão sendo lidos os livros ireis sublinhando e escrevendo à margem as siglas correspondentes aos capítulos do plano. Paralelamente, poreis junto aos capítulos do plano a sigla correspondente a um dado livro e o número da página, e assim sabereis aonde ir procurar, no momento da redacção, uma dada ideia ou uma determinada citação. Imaginemos uma tese sobre *A ideia dos mundos possíveis na ficção científica americana* e que a subdivisão 4.5.6. do plano é «Dobras do tempo como passagem entre mundos possíveis». Ao lermos *Scambio Mentale (Mindswap)* de Robert Sheckley, vemos no capítulo XXI, página 137 da edição Omnibus Mondadori, que o tio de Marvin, Max, quando jogava golfe, tropeçou numa dobra do tempo que se encontrava no campo do Fairhaven Club Country Club de Stanhope e foi arremessado para o planeta Clesius. Assinalar-se-á à margem na página 137 do livro:

T. (4.5.6.) dobra temporal

o que significará que a nota se refere à Tese (poderá utilizar-se o mesmo livro dez anos mais tarde ao tomar notas para um outro trabalho, e é bom saber a que trabalho se refere um determinado sublinhado) e àquela subdivisão em particular. De igual modo, no plano de trabalho assinalar-se-á junto ao parágrafo 4.5.6.:

cf. Sheckley, *Mindswap*, 137

num espaço em que haverá referências a *Loucura no Universo*, de Brown e *A a Porta para o Verão*, de Heinlein.

Este procedimento, porém, pressupõe algumas coisas: (*a*) que se tenha o livro em casa; (*b*) que se possa sublinhá-lo; (*c*) que o plano de trabalho esteja já formulado de modo definitivo. Suponhamos que não se tem o livro, porque é raro e só se encontra na biblioteca; que ele é emprestado mas que não se pode sublinhá-lo (poderia até ser vosso, mas tratar-se de um incunábulo de valor inestimável) ou que se tem de ir reestruturando o plano de trabalho, e eis que ficamos numa situação difícil. O último caso é o mais normal. À medida que avançais com o trabalho, o plano enriquece-se e reestrutura-se, e não podereis andar constantemente a mudar as anotações à margem. Portanto, estas anotações têm de ser genéricas, do tipo: «mundos possíveis!». Como obviar a esta imprecisão? Fazendo, por exemplo, um *ficheiro de ideias:* ter-se-á uma série de fichas com títulos como *Dobras do tempo, Paralelismos entre mundos possíveis, Contradição, Variações de estrutura,* etc. e assinalar-se-á a referência relativa a Sheckley na primeira ficha. Todas as referências às dobras do tempo poderão, assim, ser colocadas num dado ponto do plano definitivo, mas a ficha pode ser deslocada, fundida com outras, posta antes ou depois de outra.

Eis, pois, que se desenha a existência de um primeiro ficheiro, o das *fichas temáticas*, que é perfeitamente adequado, por exemplo, para uma tese de história das ideias. Se o trabalho sobre os mundos possíveis na ficção científica americana se desenvolver enumerando os vários modos como os diversos problemas lógico-cosmológicos foram encarados por diferentes autores, o *ficheiro temático* será o ideal.

Mas suponhamos que se decidiu organizar a tese de modo diverso, ou seja, por *retratos:* um capítulo introdutório sobre o tema e depois um capítulo sobre cada um dos autores principais (Sheckley, Heinlein, Asimov, Brown, etc.) ou mesmo uma série de capítulos dedicados cada um a um romance-modelo. Neste caso, mais do que um ficheiro temático, é necessário um *ficheiro por autores*. Na ficha Sheckley ter-se-ão todas as referências que nos permitam encontrar as passagens dos seus livros em que se fala dos mundos possíveis. E, eventualmente, a ficha estará subdividida em *Dobras do tempo, Paralelismos, Contradições,* etc.

Suponhamos agora que a tese encara o problema de um modo mais teórico, utilizando a ficção científica como ponto de referência mas discutindo de facto a lógica dos mundos possíveis. As referências à ficção científica serão mais casuais e servir-nos-ão para introduzir citações textuais, essencialmente ilustrativas. Então precisaremos de *um ficheiro de citações* em que na ficha *Dobras do tempo* se registará uma frase de Sheckley particularmente significativa e na ficha sobre *Paralelismos* se registará a descrição de Brown de dois universos absolutamente idênticos em que a única diferença são os atacadores dos sapatos do protagonista, e assim por diante.

Mas podemos também supor que o livro de Sheckley não está em nosso poder e que o lemos em casa de um amigo noutra cidade, muito tempo antes de termos pensado num plano de trabalho que considerasse os temas das dobras do tempo e do paralelismo. Será, assim, necessário elaborar um *ficheiro de leitura* com uma ficha relativa a *Mindswap*, os dados bibliográficos deste livro, o resumo geral, uma série de apreciações sobre a sua importância e uma série de citações textuais que nos pareceram logo particularmente significativas.

Acrescentemos as *fichas de trabalho*, que podem ser de vários tipos, fichas de ligação entre ideias e partes do plano, fichas problemáticas, (como abordar um dado problema), fichas de sugestões (que recolhem ideias fornecidas por outrem, sugestões de desenvolvimentos possíveis), etc., etc. Estas fichas deveriam ter uma cor diferente para cada série e conter no topo da margem direita siglas que as relacionassem com as fichas de outra cor e com o plano geral. Uma coisa em grande.

Portanto: começámos, no parágrafo anterior, por supor a existência de um ficheiro bibliográfico (pequenas fichas com simples dados bibliográficos de todos os livros úteis de que se tem notícia) e agora consideramos a existência de toda uma série de ficheiros complementares:

a) fichas de leitura de livros ou artigos
b) fichas temáticas
c) fichas de autor
d) fichas de citações
e) fichas de trabalho

Mas teremos mesmo de fazer todas estas fichas? Evidentemente, não. Pode ter-se um simples ficheiro de leitura e reunir todas as outras ideias em cadernos; podemos limitar-nos às fichas de citações se a tese (que, por exemplo, é sobre a *Imagem da mulher na literatura feminina dos anos 40*) partir já de um plano, muito pre-

ciso, tiver pouca literatura crítica a examinar e necessitar apenas da recolha de um abundante material narrativo a citar. Como se vê, o número e a natureza dos ficheiros são sugeridos pela natureza da tese.

A única coisa que posso sugerir é que um dado ficheiro seja completo e unificado. Por exemplo, suponhamos que sobre o vosso assunto tendes em casa os livros de Smith, de Rossi, de Braun e de De Gomera, e que, na biblioteca, haveis lido os livros de Dupont, Lupescu e Nagasaki. Se elaborardes apenas fichas dos últimos três e no que respeita aos outros quatro confiardes na memória (bem como na segurança que vos dá tê-los à mão), como fareis no momento da redacção? Trabalhareis em parte com livros e em parte com fichas? E se tivésseis de reestruturar o plano de trabalho, que material teríeis à disposição? Livros, fichas, cadernos, folhetos? Será mais útil fazer fichas desenvolvidas e com abundantes citações de Dupont, Lupescu e Nagasaky, mas fazer também fichas mais sucintas para Smith, Rossi, Braun e De Gomera, talvez sem copiar as citações importantes, mas limitando-vos a assinalar as páginas em que estas se podem encontrar. Pelo menos assim trabalhareis com material homogéneo, facilmente transportável e manuseável. E bastará uma simples vista de olhos para se saber o que se leu e o que resta consultar.

Há casos em que é cómodo e útil pôr tudo em fichas. Pense-se numa tese literária em que se terá de encontrar e comentar muitas citações significativas de autores diversos sobre um mesmo tema. Suponhamos que se tem de fazer uma tese sobre *O conceito de vida como arte entre o romantismo e o decadentismo*. Eis no Quadro 5 um exemplo de quatro fichas que reúnem citações a utilizar.

Como se vê, a ficha tem ao alto a sigla CIT (para a distinguir de outros eventuais tipos de ficha) e, em seguida, o tema «Vida como arte». Por que motivo especifico aqui o tema, uma vez que já o conheço? Porque a tese poderia desenvolver-se de tal modo que «Vida como arte» viesse a tornar-se apenas uma parte do trabalho; porque este ficheiro poderá ainda ser-me útil depois da tese e integrar-se num ficheiro de citações sobre outros temas; e porque poderei encontrar estas fichas vinte anos mais tarde e ficar sem saber a que diabo se referiam. Em terceiro lugar, anotei o autor da citação. Basta o apelido, uma vez que se supõe que se têm já sobre estes autores fichas biográficas, ou que a tese já se tinha referido a eles no início. O corpo da ficha integra depois a citação, quer ela seja breve ou longa (pode ir de uma a trinta linhas).

Vejamos a ficha sobre Whistler: há uma citação em português seguida de um ponto de interrogação. Isto significa que encontrei pela primeira vez a frase noutro livro, mas não sei donde ela provém, se está correcta nem como é em inglês. Mais tarde, aconteceu-me encontrar o texto original e anotei-o com as referências necessárias. Agora posso utilizar a ficha para uma citação correcta.

Examinemos a ficha sobre Villiers de l'Isle Adam. Tenho a citação em português, sei de que obra provém, mas os dados estão incompletos. Trata-se, pois, de uma ficha a completar. A ficha de Gauthier está igualmente incompleta. A de Wilde é satisfatória, se o tipo de tese me permitir citações em português. Se a tese fosse de estética, ela ser-me-ia suficiente. Se fosse de literatura inglesa ou de literatura comparada, teria de a completar com a citação original.

Ora, poderia ter encontrado a citação de Wilde numa cópia que tenho em casa, mas, se não tivesse feito a ficha, no fim do trabalho já nem me lembraria dela. Seria também incorrecto se me tivesse limitado a escrever na ficha «v. pág. 16» sem transcrever a frase, dado que no momento da redacção a colagem de citações se faz com todos os textos à vista. Assim, apesar de se perder tempo a fazer a ficha, acaba-se por se ganhar muitíssimo no fim.

Um outro tipo de fichas são as *de trabalho*. No Quadro 6 temos um exemplo de ficha *de ligação* para a tese de que falámos em III.2.4., sobre a metáfora nos tratadistas do século XVII. Anotei aqui LIG e assinalei um tema a aprofundar, *Passagem do táctil ao visual*. Ainda não sei se isto virá a ser um capítulo, um pequeno parágrafo, uma simples nota de rodapé ou (porque não?) o tema central da tese. Anotei ideias que recolhi da leitura de um autor, indicando livros a consultar e ideias a desenvolver. Uma vez o trabalho ultimado, folheando o ficheiro de trabalho poderei verificar ter omitido uma ideia que, todavia, era importante, e tomar algumas decisões: reorganizar a tese de modo a inserir essa ideia ou decidir que não vale a pena referi-la; introduzir uma nota para mostrar que tive esta ideia presente, mas que não considerei oportuno desenvolvê-la nesse contexto. Tal como poderei decidir, uma vez a tese concluída e entregue, dedicar àquele tema os meus trabalhos posteriores. Um ficheiro, recordemo-lo, é um investimento que se faz na ocasião da tese, mas que, se pensamos continuar a estudar, nos servirá para os anos seguintes, por vezes à distância de décadas.

Não podemos, porém, alargar-nos demasiado sobre os vários tipos de ficha. Limitamo-nos, pois, a falar da fichagem das fontes primárias e das fichas de leitura das fontes secundárias.

QUADRO 5
FICHAS DE CITAÇÃO

CIT
Vida como arte N
Whistler

"Habitualmente a natureza está errada."

?

Original

"Nature is usually wrong."
J.A. McNeill Whistler,
The gentle art of making
enemies, 1890

CIT
Vida como arte N
Villiers de l'Isle Adam

"Viver? Nisso pensam os nossos criados por nós."

(Castello di Axel...

CIT N
Vida como arte Th. Gauthier

"Regra geral, uma coisa que se torna útil deixa de ser bela."

(Préface des premières
poésies, 1832...)

CIT
Vida como arte N
Oscar Wilde

"Podemos perdoar a um homem que faça uma coisa útil simulando que a admira? A única desculpa para fazer uma coisa útil é que ela seja admirada infinitamente.
Toda a arte é completamente inútil."

(Prefácio a
Il ritratto di D.Gray,
I grandi scrittori
stranieri UTET, pag.16)

QUADRO 6

FICHA DE LIGAÇÃO

Lig.	N.
Passagem do táctil ao visual	
Cf. Hauser, Storia sociale dell'arte II, 267 onde é citado Wolfflin sobre a passagem do táctil ao visual entre o Renasc. e o Barroco : linear vs. pictórico, superf. vs. profundidade, fechado vs. aberto, clareza absoluta vs. clareza relativa, multiplicidade vs. unidade. Estas ideias encontram-se em Raimondi Il romanzo senza idillio ligadas às recentes teorias de McLuhan (Galáxia Gutemberg) e Walther Ong.	

IV.2.2. *Fichagem das fontes primárias*

As fichas de leitura destinam-se à literatura crítica. Não as utilizarei, ou pelo menos, não utilizarei o mesmo tipo de ficha para as fontes primárias. Por outras palavras, se preparar uma tese sobre Manzoni, é natural que faça a ficha de todos os livros e artigos sobre Manzoni que conseguir encontrar, mas seria estranho fazer a ficha de *I promessi sposi* ou de *Carmagnola*. E o mesmo aconteceria se se fizesse uma tese sobre alguns artigos do Código de Direito Civil ou uma tese de história da matemática sobre o Programa de Erlangen de Klein.
O ideal, para as fontes primárias, é tê-las à mão. O que não é difícil, se se trata de um autor clássico de que existem boas edições críticas, ou de um autor moderno cujas obras se podem encontrar nas livrarias. Trata-se sempre de um investimento indispensável. Um livro ou uma série de livros nossos podem ser sublinhados, mesmo a várias cores. E vejamos para que serve isso.

Os sublinhados personalizam o livro. Assinalam as pistas do nosso interesse. Permitem-nos voltar ao mesmo livro muito tempo depois, detectando imediatamente aquilo que nos havia interessado. Mas é preciso sublinhar com critério. Há pessoas que sublinham tudo. É o mesmo que não sublinhar nada. Por outro lado, pode dar-se o caso de, na mesma página, haver informações que nos interessam a diversos níveis. Trata-se então de diferenciar os sublinhados.

Devem utilizar-se cores, feltros de ponta fina. Atribui-se a cada cor um assunto: essas cores serão registadas no plano de trabalho e nas várias fichas. Isso servirá na fase de redacção, pois saber-se-á imediatamente que o vermelho se refere aos trechos relevantes para o primeiro capítulo e o verde aos trechos relevantes para o segundo.

Devem associar-se as cores a siglas (ou podem utilizar-se siglas em vez de cores). Voltando ao nosso tema dos mundos possíveis na ficção científica, assinale-se com DT tudo o que disser respeito às dobras temporais e com C tudo o que se referir às contradições entre mundos alternativos. Se a tese disser respeito a vários autores, atribui-se uma sigla a cada autor.

Devem utilizar-se siglas para sublinhar a importância das informações. Um sinal vertical à margem com a anotação IMP, dir-nos-á

que se trata de um trecho muito importante e, assim, não teremos necessidade de sublinhar todas as linhas. CIT poderá significar que se trata de um trecho a citar integralmente. CIT/DT significará que é uma citação ideal para explicar o problema das dobras temporais.

Devem assinalar-se os pontos a que se irá voltar. Numa primeira leitura, determinadas páginas pareceram-nos obscuras. Poderá então assinalar-se à margem e ao alto um grande R (rever). Assim, saber-se-á que se deverá voltar a esta passagem na fase de aprofundamento, quando a leitura de livros ulteriores tiver esclarecido as ideias.

Quando não se deve sublinhar? Quando o livro não é nosso, evidentemente, ou se se trata de uma edição rara de grande valor comercial, que quaisquer sublinhados ou anotações desvalorizariam. Nestes casos, mais vale fotocopiar as páginas importantes e sublinhá-las em seguida. Ou então pode arranjar-se um caderno onde se transcrevem os trechos de maior realce intercalados com comentários. Ou ainda elaborar um ficheiro expressamente criado para as fontes primárias, mas isso é muito fatigante, dado que se terá praticamente de fichar página por página. Se a tese for sobre *Le grand Meaulnes*, óptimo, porque se trata de um livro pequeno; mas se for uma tese sobre *a Ciência da Lógica* de Hegel? E se, voltando à nossa experiência da biblioteca de Alexandria (III.2.4.), for preciso fazer fichas da edição seiscentista do *Cannocchiale Aristotelico* de Tesauro? Só restam as fotocópias e o caderno de apontamentos, também este com sublinhados a cores e siglas.

Devem completar-se os sublinhados com separadores, anotando na margem saliente siglas e cores.

Atenção ao álibi das fotocópias! As fotocópias são um instrumento indispensável, quer para podermos ter connosco um texto já lido na biblioteca, quer para levar para casa um texto que ainda não tenhamos lido. Mas muitas vezes as fotocópias funcionam como álibi. Uma pessoa leva para casa centenas de páginas de fotocópias e a acção manual que exerceu no livro fotocopiado dá-lhe a impressão de o possuir. A posse da fotocópia substitui a leitura: é uma coisa que acontece a muita gente. Uma espécie de vertigem da acumulação, um neocapitalismo da informação. Cuidado com as fotocópias: uma vez em posse delas, devem ser imediatamente lidas e

anotadas. Se o tempo não urge, não se deve fotocopiar nada de novo antes de se ter *possuído* (isto é, lido e anotado) a fotocópia precedente. Há muitos casos em que *não sei* por que fotocopiei um determinado texto: fiquei talvez mais tranquilo, tal como se o tivesse lido.

Se o livro é vosso e não tem valor de antiguidade, não se deve hesitar em anotá-lo. Não deveis dar crédito àqueles que dizem que os livros são intocáveis. Os livros respeitam-se usando-os e não deixando-os quietos. Mesmo se os vendêssemos a um alfarrabista, não nos dariam mais do que alguns tostões, pelo que mais vale deixar neles os sinais da nossa posse.

É necessário analisar todas estas coisas antes de escolher o tema da tese. Se ele nos obrigar a utilizar livros inacessíveis, de milhares de páginas, sem possibilidade de os fotocopiar e não tendo tempo para transcrever cadernos e cadernos, essa tese deve ser posta de lado.

IV.2.3. *As fichas de leitura*

Entre todos os tipos de fichas, as mais correntes e, no fim de contas, as *indispensáveis*, são as fichas de leitura: ou seja, aquelas em que se anotam com precisão todas as referências bibliográficas relativas a um livro ou a um artigo, se escreve o seu resumo, se transcreve algumas citações-chave, se elabora uma apreciação e se acrescenta uma série de observações.

Em resumo, a ficha de leitura contribui para o aperfeiçoamento da ficha bibliográfica descrita em III.2.2. Esta última contém apenas indicações úteis para encontrar o livro, enquanto a ficha de leitura contém todas as informações sobre o livro ou o artigo e, portanto, deve ser *muito maior*. Poderão usar-se formatos normalizados ou fazê-las o próprio, mas em geral deverão ter o tamanho de uma folha de caderno na horizontal ou de meia folha de papel de máquina. É conveniente que sejam de cartão para poderem ser consultadas no ficheiro ou reunidas em maços ligados por um elástico; devem permitir a utilização de esferográficas ou caneta de tinta permanente, sem borrar e deixando a caneta deslizar com facilidade. A sua estrutura deve ser mais ou menos a das fichas exemplificativas apresentadas nas Quadros 7-14.

Nada obsta, e até é aconselhável, que para os livros importantes se preencham muitas fichas, devidamente numeradas e contendo cada uma, no anverso, indicações abreviadas do livro ou artigo em exame.

QUADRO 7
FICHA DE LEITURA

Croce, Benedetto Th. Gen. (r)
Recensão a Nelson Sella, Estetica musicale in S.T. d'A. (v. ficha)
La critica, 1931, p.71

Realça o cuidado e a modernidade de convicções estéticas com que Sella aborda o tema. Mas relativamente a ST, Croce afirma:
"... o facto é que as suas ideias sobre o belo e a arte não são já falsas, mas muito gerais, e por isso pode-se sempre, num certo sentido, aceitá-las ou adoptá-las. Como as que atribuem à pulcritude ou beleza a integridade, perfeição, ou consonância, e a clareza, isto é, a nitidez das cores. Ou como essa outra segundo a qual, o belo diz respeito ao poder cognoscitivo; e mesmo a doutrina para a qual a beleza da criatura é semelhança da beleza divina presente nas coisas. O ponto essencial é que os problemas estéticos não constituíam objecto de um verdadeiro interesse nem para a Idade Média em geral, nem em particular para S. Tomás, cujo espírito estava preocupado com outras coisas: daí estarem condenados à generalidade. E por isso os trabalhos em torno da estética de S. Tomás e de três filósofos medievais são pouco frutuosos e lêem-se com enfado, quando não são (e habitualmente não são) tratados com a circunspecção e a elegância com que Sella escreveu o seu."

[A refutação desta tese pode servir-me como tema introdutório. As palavras conclusivas como hipoteca.]

QUADRO 8
FICHA DE LEITURA

Biondolillo, Francesco St. Gen. (r)
"A estética e o gosto na Idade Média", Capítulo II de
Breve storia del gusto e del pensiero estetico, Messina, Principato, 1924, pag.29

Biondolillo ou do gentilianismo míope
Passamos por cima da introdução, vulgarização para almas jovens do verbo gentiliano. Vejamos o capítulo sobre a Idade Média: ST fica liquidado em 18 linhas. "Na Idade Média, com o predominar da teologia da qual a filosofia foi considerada serva ... o problema artístico perdeu a importância a que tinha ascendido especialmente por obra de Aristóteles e de Plotino" [Carência cultural ou má-fé? Culpa sua ou da escola?] Continuemos: "Isto é, estamos com o Dante da idade madura que, no Convívio (II,1) atribuía à arte quatro significados [expõe a teoria dos quatro sentidos ignorando que já Beda a repetia; não sabe mesmo nada]... E este significado quádruplo pensavam Dante e os outros que se encontrasse na Divina C., que, pelo contrário, só tem valor artístico quando, e só enquanto, é expressão pura e desinteressada de um mundo interior próprio, e Dante abandona(se) completamente à sua visão".

[Pobre Itália! E pobre Dante, toda uma vida de canseiras a procurar supra-sentidos e este diz que os não havia, mas que "acreditava... se encontrasse" e afinal não. A citar como teratologia historiográfica.]

QUADRO 9
FICHA DE LEITURA

Gluns, H.H. Th. Gen. Lett.(r,b)
Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters.
Bochum-Langendreer, Poppinghaus, 1937, pp. 608

A sensibilidade estética existia na Idade Média e é à sua luz que devem ser vistas as obras dos poetas medievais. O centro da investigação é a consciência que o poeta podia ter então da sua arte.
Vislumbra-se uma evolução do gosto medieval:

séc. VII e VIII - as doutrinas cristãs são reduzidas às formas vazias do classicismo.

séc. IX e X - as fábulas antigas são utilizadas na perspectiva da ética cristã.

séc. XI seg. - aparece o ethos cristão propriamente dito (obras litúrgicas, vidas de santos, paráfrases da Bíblia, predomínio do além).

séc. XII - o neoplatonismo leva a uma visão mais humana do mundo: tudo reflecte Deus a seu modo (amor, actividades profissionais, natureza). Desenvolve-se a corrente alegórica (de Alcuíno aos Victorinos e outros).

séc. XIV - Embora continuando ao serviço de Deus, a poesia moral torna-se estética. Tal como Deus se exprime na criação, assim o poeta se exprime a si mesmo, pensamentos, sentimentos (Inglaterra, Dante,etc).

O livro é uma recensão de De Bruyne in Re.néosc.de phil,1938: diz que dividir em épocas a evolução não é muito seguro porque as várias correntes estão sempre simultaneamente presentes [é a sua tese dos Études: pôr em causa esta carência de sentido histórico; ele acredita demasiado na Philosophia Perennis!] a civilização artística medieval é polifónica.

QUADRO 9 (Continuação)

Glunz 2

De Bruyne critica Glunz por não se ter ficado pelo prazer formal da poesia: os medievais tinham disso um sentido muito vivo, basta pensar nas artes poéticas. E depois uma estética literária fazia parte de uma visão estética mais geral que Glunz negligenciaria, estética em que convergiam a teoria pitagórica das proporções, a estética qualitativa agostiniana (modus, species, ordo) e a dionisiana (claritas, lux). Tudo isto apoiado pela psicologia dos victorinos e pela visão cristã do universo.

QUADRO 10

FICHA DE LEITURA

Maritain, Jacques   Th. Sim (v)
"Signe et symbole"
Revue Thomiste, Abril, 1938, p.299

Na expectativa de uma investigação aprofundada sobre o tema (desde a I.M. até hoje), propõe-se aludir a: teoria filosófica do signo e reflexões sobre o signo mágico.
[Insuportável como sempre: moderniza sem fazer filologia: por exemplo, não se refere a ST, mas a João de São Tomás!]
Desenvolve a teoria deste último (ver minha ficha):"Signum est id quod repraesentat aliud a se potentiae cognoscenti" (Log.II,P, 21,1).
"Signum) essentialiter consistit in ordine ad signatum"
Mas o signo não é sempre a imagem e vice-versa (o Filho é imagem e não signo do Pai, o grito é signo e não imagem da dor). João acrescenta:
"Ratio ergo imaginis consistit in hoc quod procedat ab alio ut a principio, et in similitudinem ejus, ut docet S. Thomas, I, 35 e XCXIII" (???)
Diz então Maritain que o símbolo é um signo-imagem: "quelque chose de sensible signifiant un objet en raison d'une rélation presupposée d'analogie" (303).
Isto deu-me a ideia de verificar ST, De Ver.VIII, 5 e C.G.III,49.
Maritain desenvolve ainda ideias sobre o signo formal, instrumental, prático, etc. e sobre o signo como acto de magia (parte documentadíssima).
Quase não se refere à arte [mas já se encontram aqui algumas referências às raízes inconscientes e profundas da arte que encontraremos depois em Creative Intuition].
Para uma interpretação tomista é interessante o seguinte [redacted]:"...dans l'oeuvre

QUADRO 10 (*Continuação*)

Maritain 2

---

d'art se rencontrent le signe speculatif (l'oeuvre manifeste autre chose qu'elle) et le signe poëtique (elle communique un ordre, un appel); non qu'elle soit formellement signe pratique, mais c'est un signe spéculatif qui par surabondance est virtuellement pratique: et elle-même, sans le vouloir, et à condition de ne pas le vouloir, est aussi une sorte de signe magique (elle séduit, elle ensorcelle)"(329).

FICHA DE LEITURA

Chenu, M.D. — Th. Im.fant.(s)
"Imaginatio - Note de lexicographie philosophique"
Micellanea Mercati, Vaticano, 1946, p.593

Vários sentidos do termo. Em primeiro lugar o agostiniano:
"Im.est vis animae quae per figuram corporearum rerum absente corpore sine exteriori sensu dignoscit" (cap.38 do De spiritu et anima atribuível em parte a Isacco di Stella e em parte a Ugo di San Vittore e outros).
No De unione corporis et spiritus de Ugo (PL,227,285) fala-se da sublimação de um dado sensível num dado inteligível, que realiza a imaginatio. Nesta perspectiva mística, a iluminação do espírito e o encadeamento dinâmico das forças chama-se formatio. A imaginatio neste processo de formatio mística volta ainda em Bonaventura (Itenerarium): sensus, im. (=sensualitas), ratio, intellectus, intelligentia, apex mentis. A im. intervém na feitura do inteligível, objecto do intellectus, enquanto a intelligentia completamente purificada de ligações sensíveis abarca o intellectibile.
Boécio adopta a mesma distinção. O inteligível é o mundo sensível, enquanto o intellectibile é Deus, as ideias, a hyle, os primeiros princípios.
Ver Comm.in Isag.Porph., I, 3) Ugo di San Vittore no Didasc. retoma esta posição. Gilberto de la Porrè recorda que imaginatio e intellectus são chamados por muitos opinio: é o que faz Guilherme de Conches. A imago é forma mas imersa na matéria, não forma pura.

Chenu 2

E vejamos agora São Tomás:
Para ele, de acordo com os árabes (De ver.,14,1), o imago é apprehensio quidditatis simplicis, quae alio etiam nomine formatio dicitur (in I Sent., 19,5,1 ad7).
[Mas então é a simplex apprehensio !!!] Imaginatio traduz o árabe taşawor derivado do surate (imagem): que também quer dizer forma do verbo şawara (formar, figurar, e também descrever e conceber. [Muito importante, a rever !!]
A νόησις/ de Aristóteles torna-se a formatio: formar em si próprio uma representação da coisa.
Pelo que em ST (I Sent, 8,1,9): Primo quod cadit in imaginatione intellectus est ens".
Depois Aristóteles com o De Anima introduz a conhecida definição de fantasia. Mas para os medievais fantasia significava sensus communis e imaginatio era a virtus cogitativa.
É só Gundisalvi que tenta dizer: sensus communis = virtus imaginativa = fantasia".
[Que confusão! Verificar tudo]

QUADRO 12
FICHA DE LEITURA

Curtius, Ernst Robert — Th.gen

Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Berne, France, 1948
em particular C.12, sec.3

Livro grande. Por agora só me serve a pág. 228.
Pretende demonstrar que um conceito de poesia em toda a sua dignidade, capacidade reveladora e aprofundamento da verdade, era desconhecido dos escolásticos, enquanto estava vivo em Dante e nos autores do século XIV [aqui tem razão].
Em Alberto Magno, por exemplo, o método científico (modus definitionis, divisivus, collectivus) opõe-se ao método poético da Bíblia (histórias, parábolas, metáforas).
O modus poeticus como o mais fraco dos modos filosóficos.
[Há qualquer coisa do género em ST, ir verificar !!!]
Efectivamente, Curtius remete a ST (I, 1,9 a 1) e à distinção da poesia como ínfima doutrina! (ver ficha).
Em resumo, a escolástica nunca se interessou pela poesia e nunca produziu nenhuma poética [isto é verdade para a escolástica, mas não para a Idade Média] e nenhuma teoria da arte [não é verdade]. Estarmos a incomodar-nos a extrair daí uma estética da literatura e das artes plásticas não tem, por isso, qualquer sentido nem objectivo.
A condenação é proferida no n.1 da pág. 229: "O homem moderno sobrevaloriza sem medida a arte porque perdeu o sentido da beleza inteligível que o neoplatonismo e a I.M. tinham bem claro. Sero te amavi, Pulchritudo tam antiqua et tam nova, diz Agostinho a Deus (Conf., X, 27, 38). Fala-se aqui de uma beleza

QUADRO 12 (*Continuação*)

Curtius 2

---

de que a estética não sabe nada [pois, mas o problema da participação do Belo divino nos seres?]. Quando a escolástica fala da beleza, ela é pensada como um atributo de Deus "a metafísica do Belo (ver Plotino) e a teoria da arte não têm nada a ver uma com a outra" [é verdade, mas encontram-se no terreno neutro de uma teoria da forma !]
[Atenção, este autor não é como Biondollilo ! Não conhece certos textos filosóficos de ligação mas sabe as coisas. A refutar com circunspecção.]

QUADRO 13

FICHA DE LEITURA

Marc, A. Th-Tom Gen Trasc(r)
"La methode d'opposition en onthologie"
Revue Néoscolastique, I, 1931, p.149

Artigo teórico, mas que contém sugestões úteis.
O sistema tomista move-se num jogo de oposições que lhe dá vida.
Da ideia primitiva de ser (onde o espírito e o real se encontram num acto cognoscitivo que faz atingir aquela realidade primeira que os supera a ambos), aos transcendentais vistos em mútua oposição: identidade e diversidade, unidade e multiplicidade, contingência e necessidade, ser e não ser tornam-se Unidade. O ser em relação com a inteligência como experiência interior é Verdade, em relação com a verdade como apetência exterior é Bondade: "une notion synthétique concilie en elle ces divers aspects et révèle l'être rélatif à la fois à l'intelligence et à la volonté, intérieur et extérieur à l'esprit: c'est le Beau. A la simple connaissance il ajoute la complaisance et la joie, tout comme il ajoute au bien la connaissance: il est la bonté du vrai, la verité du bien; la splendeur de tous les transcendentaux reunis – citação de Maritain" (154).
A demonstração continua com esta linha de desenvolvimento:

Ser: 1. Transcendentais
2. Analogia como composição da multiplicidade na unidade
Acto e potência [aqui está muito próximo de Grenet, ou vice-versa]
Ser e essência

QUADRO 13 (*Continuação*)

Marc 2

---

3. As categorias: o ser na medida em que o afirmamos é – e afirmamo-lo na medida em que é substância : caracterização, etc.
A relação

Pela oposição e pela composição de todos os contrários atinge-se a unidade.
Aquilo que era escândalo para o pensamento leva-o, porém, ao sistema.

[a usar para algumas ideias sobre os transcendentais.
Ver também as ideias sobre a alegria e a complacência para o capítulo sobre a visão estética pela qual pulchra dicuntur quae visa placent]

QUADRO 14

FICHA DE LEITURA

Segond, Joseph	Th. Lux,Clar. (g)
"Esthétique de la lumière et de l'ombre"	
Revue Thomiste, 4, 1939, p.743	

Um estudo sobre a luz e a sombra entendidos, todavia, em sentido físico.

Sem referências à doutrina tomista.

Sem qualquer interesse para mim.

As fichas de leitura servem para a literatura crítica. Não são aconselháveis fichas de leitura para as fontes primárias, como se disse no parágrafo anterior.

Muitas são as maneiras de fichar um livro. Isso depende da memória de cada um. Há pessoas que têm de escrever tudo e pessoas para quem um rápido apontamento é suficiente. Digamos que o método *standard* é o seguinte:

a) *indicações bibliográficas precisas*, possivelmente mais completas que as da ficha bibliográfica; esta servia para procurar o livro, a ficha de leitura serve para falar dele e para o citar como deve ser na bibliografia final; quando se faz a ficha de leitura, tem-se o livro na mão, e, portanto, podem tirar-se todas as indicações possíveis, tais como número de páginas, edições, dados sobre o organizador da edição, etc.;

b) informações sobre o autor, quando não é autoridade muito conhecida;

c) breve (ou longo) resumo do livro ou do artigo;

d) citações extensas, entre aspas, dos trechos que se considera dever citar (ou mesmo de alguns mais), com indicação precisa da, ou das, páginas; atenção à *confusão entre citações e paráfrases* (ver V.3.2.)!;

e) comentários pessoais, no final, no início e a meio do resumo; para não se correr o risco de os confundir depois com a obra do autor, é melhor pô-los entre parênteses rectos a cores;

f) colocar ao alto da ficha uma sigla ou uma cor que a remeta à parte respectiva do plano de trabalho; se se refere a várias partes, pôr várias siglas; se se referir à tese, no seu conjunto, assinale-se isso de uma maneira qualquer.

Para não continuar com conselhos teóricos, será melhor fornecer alguns exemplos práticos. Nos Quadros 7-14 encontram-se alguns exemplos de fichas. Para não inventar temas e métodos, fui buscar as fichas da minha tese de licenciatura, que era sobre o *Problema estético em S. Tomás de Aquino*. Não pretendo afirmar que o meu método de fichagem fosse o melhor, mas estas fichas dão exemplo de *um* método que contemplava diversos tipos de ficha. Ver-se-á

que não fui tão preciso quanto estou a aconselhá-lo agora. Faltam muitas indicações e outras são excessivamente elípticas. São coisas que aprendi depois. Mas isso não quer dizer que devam cometer os mesmos erros. Não alterei nem o estilo nem as ingenuidades. Tomem-se os exemplos por aquilo que valem. Note ainda que escolhi fichas breves e não apresento exemplos de fichas que se referiam a obras que depois foram fundamentais para o meu trabalho. Estas ocupavam *dez fichas cada*. Observemo-las uma por uma:

Ficha *Croce* — Tratava-se de uma breve recensão, importante por causa do autor. Uma vez que já tinha encontrado o livro em questão, transcrevi apenas uma opinião muito significativa. Repare-se nos parênteses rectos finais: fiz efectivamente isso dois anos depois.

Ficha *Biondolillo* — Ficha polémica, com toda a irritação do neófito que vê desprezado o seu tema. Era útil anotá-la assim para inserir eventualmente uma nota polémica no trabalho.

Ficha *Glunz* — Um volumoso livro, consultado rapidamente em conjunto com um amigo alemão, para compreender bem do que tratava. Não tinha uma importância imediata para o meu trabalho, mas valia talvez a pena citá-lo em nota.

Ficha *Maritain* — Um autor de quem conhecia já a obra fundamental *Art et Scolastique*, mas em quem confiava pouco. Assinalei no fim não aceitar as suas citações sem um controlo ulterior.

Ficha *Chenu* — Um curto ensaio de um estudioso sério sobre um assunto bastante importante para o meu trabalho. Tirei dele todo o sumo possível. Note-se que se tratava de um caso clássico de referenciação de fontes de segunda mão. Anotei aonde poderia ir verificá-las em primeira mão. Mais do que uma ficha de leitura, tratava-se de um complemento bibliográfico.

Ficha *Curtius* — Livro importante, de que só precisava registar um parágrafo. Tinha pressa e limitei-me a percorrer rapidamente o resto. Li-o depois da tese e por outros motivos.

Ficha *Marc* — Artigo interessante de que extraí o sumo.

Ficha *Segond* — Ficha de exclusão. Bastava-me saber que o trabalho não me servia para nada.

Ao alto e à direita vêem-se as siglas. Quando pus letras minúsculas entre parênteses, isso significava que havia pontos a cores. Não vale a pena estar a explicar a que se referiam as siglas e as cores, o importante é que lá estavam.

IV.2.4. *A humildade científica*

Não devem deixar-se impressionar pelo título deste parágrafo. Não se trata de uma dissertação ética, mas de métodos de leitura e de fichagem.

Nos exemplos de fichas que forneci, vimos um em que eu, jovem investigador, escarnecia de um autor, liquidando-o em poucas palavras. Ainda estou convencido de que tinha razão e, de qualquer forma, podia permitir-me fazê-lo dado que ele havia liquidado em dezoito linhas um assunto tão importante. Mas isto era um caso-limite. Seja como for, fiz a ficha respectiva e tomei em consideração a sua opinião. E isto não só porque é necessário registar todas as opiniões expressas sobre o nosso tema, mas também porque não *é evidente que as melhores ideias venham dos autores mais importantes*. E, a propósito, vou contar-vos a história do abade Vallet.

Para compreender bem a história seria necessário dizer-vos qual era o problema da minha tese e o escolho interpretativo no qual tinha encalhado havia cerca de um ano. Como o problema não interessa a toda a gente, digamos sucintamente que para a estética contemporânea o momento da percepção do belo é geralmente um momento intuitivo, mas em S. Tomás a categoria da intuição não existe. Muitos intérpretes contemporâneos esforçaram-se por demonstrar que ele de certo modo tinha falado de intuição, o que era estar a deturpá-lo. Por outro lado, o momento da percepção dos objectos era, em S. Tomás, tão rápido e instantâneo que não explicava o desfrutar das qualidades estéticas, que são muito complexas, jogos de proporções, relações entre a essência da coisa e o modo como ela organiza a matéria, etc. A solução estava (e cheguei a ela um mês antes de acabar a tese) em descobrir que a contemplação estética se inseria no acto, bem mais complexo, do *juízo*. Mas S. Tomás não dizia isto explicitamente. E, todavia, da maneira como falava da contemplação estética, só se podia chegar àquela conclusão. Mas o objectivo de uma investigação interpretativa é muitas vezes precisamente este: levar um autor a dizer explicitamente aquilo que não disse, mas que não podia deixar de dizer se lhe fosse feita a pergunta. Por outras palavras: mostrar como, comparando várias afirmações, deve emergir, nos termos do pensamento estudado, essa resposta. Talvez o autor não o tivesse dito porque lhe parecesse óbvio, ou porque — como no caso de S. Tomás — jamais tivesse tratado organicamente o problema estético, falando dele sempre incidentalmente e dando o assunto como implícito.

Tinha, pois, um problema. E nenhum dos autores que li me ajudava a resolvê-lo (e se na minha tese havia algo de original, era precisamente essa questão, com a resposta que tinha de descobrir). E quando andava de um lado para o outro à procura de textos que me ajudassem, encontrei um dia, num alfarrabista de Paris, um pequeno livro que começou por me chamar a atenção pela sua bela encadernação. Abro-o e verifico tratar-se de um livro de um certo abade Vallet, *L'idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin* (Louvain, 1877). Não o tinha encontrado em nenhuma bibliografia. Tratava-se da obra de um autor menor do século XIX. Como é evidente, compro-o (e nem sequer foi caro), começo a lê-lo e verifico que o abade Vallet era um pobre diabo, que se limitava a repetir ideias recebidas, não descobrindo nada de novo. Se continuei a lê-lo não foi por «humildade científica» (ainda não a conhecia, só a aprendi ao ler aquele livro, o abade Vallet foi o meu grande mestre), mas por pura obstinação e para recuperar o dinheiro que havia despendido. Continuo a ler e, a dada altura, quase entre parênteses, dito provavelmente por desatenção, sem que o abade se tivesse dado conta do alcance da sua afirmação, encontro uma referência à teoria do juízo em ligação com a da beleza. Eureca! Tinha encontrado a solução! E fora o pobre abade Vallet que ma tinha fornecido. Ele, que já tinha morrido havia cem anos, de quem já ninguém se ocupava e que, no entanto, tinha algo a ensinar a quem se dispusesse a ouvi-lo.

É isto a humildade científica. Qualquer pessoa pode ensinar-nos alguma coisa. Ou talvez sejamos nós que somos tão esforçados que conseguimos aprender alguma coisa com quem não o era tanto como nós. Ou então, quem parece não valer grande coisa tem qualidades ocultas. Ou, ainda, quem não é bom para Fulano pode ser bom para Beltrano. As razões são muitas. O facto é que é necessário ouvir com respeito toda a gente, sem que isso nos dispense de pronunciar juízos de valor ou de saber que um determinado autor pensa de modo muito diferente e ideologicamente está muito longe de nós. Mesmo o mais encarniçado dos adversários pode sugerir-nos ideias. Isso pode depender do tempo, da estação, ou da hora do dia. Naturalmente, se tivesse lido o abade Vallet um ano antes, não teria aproveitado a sugestão. E quem sabe quantos melhores do que eu não o terão lido sem encontrar nada de interessante? Mas, com este episódio, aprendi que, se se quiser fazer investigação, não se pode desprezar nenhuma fonte e isto por princípio. É a isso que chamo humildade científica. Talvez seja uma definição hipócrita, na medida em que oculta muito orgulho, mas não ponhamos problemas morais: quer seja por orgulho ou humildade, pratiquem-na.

V. A REDACÇÃO

V.1. A quem nos dirigimos

A quem nos dirigimos nós ao escrever uma tese? Ao orientador? A todos os estudantes ou estudiosos que terão oportunidade de a consultar depois? Ao vasto público dos não especializados? Deve-se considerá-la como um livro que andará nas mãos de milhares de pessoas ou como uma comunicação erudita a uma academia científica?

São problemas importantes, na medida em que dizem sobretudo respeito à exposição a dar ao trabalho, mas têm também a ver com a nível de clareza interna que se pretende conseguir.

Eliminemos desde já um equívoco. Há quem pense que um texto de divulgação, onde as coisas são explicadas de modo que todos compreendam, exige menos aptidões do que uma comunicação científica especializada que se expresse inteiramente por fórmulas só compreensíveis para um punhado de privilegiados. Isso de modo nenhum é verdade. Certamente, a descoberta da equação de Einstein, $E = mc^2$, exigiu muito mais engenho do que qualquer brilhante manual de Física. Porém, habitualmente os textos que não explicam com grande familiaridade os termos que usam (preferindo referências rápidas) reflectem autores muito mais inseguros do que aqueles em que o autor torna explícitas todas as referências e passagens. Se se lerem os grandes cientistas ou os grandes críticos, verificar-se-á que, salvo raras excepções, são sempre muito claros e não têm vergonha de explicar bem as coisas.

Digamos então que uma tese é um trabalho que, por razões do momento, é apenas dirigido ao orientador ou co-orientador, mas que de facto pressupõe vir a ser lido e consultado por muitas outras pessoas, incluindo estudiosos não directamente versados naquela disciplina.

Assim, numa tese de filosofia, decerto não será necessário começar por explicar o que é a filosofia, nem numa tese de vulcanologia o que são os vulcões, mas imediatamente abaixo deste nível de evidência, será sempre conveniente fornecer ao leitor todas as informações necessárias.

Antes de mais, *definem-se os termos que se utilizam*, a menos que sejam termos consagrados e indiscutíveis na disciplina em questão. Numa tese de lógica formal não precisarei de definir um termo como «implicação» (mas numa tese sobre a implicação estrita de Lewis, terei de definir a diferença entre implicação material e implicação estrita). Numa tese de linguística, não terei de definir a noção de fonema (mas terei de fazê-lo se o assunto da tese for a definição de fonema em Jakobson). Porém, nesta mesma tese de linguística, se utilizar a palavra «signo» será conveniente defini-la, já que se dá o caso de ela se referir a entidades diferentes consoante o autor. Deste modo, teremos como regra geral: *definir todos os termos técnicos utilizados como categorias-chave do nosso discurso*.

Em segundo lugar, não é necessário partir do princípio de que o leitor tenha feito o trabalho que nós próprios fizemos. Se se tiver feito uma tese sobre Cavour, é possível que o leitor também saiba quem é Cavour, mas se for sobre Felice Cavallotti será conveniente recordar, embora sobriamente, quando é que este autor viveu, quando nasceu e como morreu. Tenho à minha frente duas teses de uma faculdade de letras, uma sobre Giovan Battista Andreini e outra sobre Pierre Rémond de Sainte-Albine. Estou pronto a jurar que, de cem professores universitários, mesmo sendo todos de letras e filosofia, só uma pequena percentagem teria uma ideia clara sobre estes dois autores menores. Ora, a primeira tese começa (mal) com:

A história dos estudos sobre Giovan Battista Andreini inicia-se com uma enumeração das suas obras efectuada por Leone Allacci, teólogo e erudito de origem grega (Quilos 1586 - Roma 1669) que contribuiu para a história do teatro... etc.

Podeis imaginar o desapontamento de qualquer pessoa que fosse informada de um modo tão preciso sobre Allacci, que estudou Andreini, e não sobre o próprio Andreini. Mas — poderá dizer o autor — Andreini é o herói da minha tese! Justamente, se é o herói, a primeira coisa a fazer é torná-lo familiar a quem quer que vá lê-la, e não basta o facto de o orientador saber quem ele é. O que se escreveu não foi uma carta particular ao orientador, mas um livro potencialmente dirigido à humanidade.

A segunda tese, mais adequadamente, começa assim:

O objecto do nosso estudo é um texto publicado em França, em 1747, escrito por um autor que, além deste, deixou muito poucos vestígios dele próprio, Pierre Rémond de Sainte-Albine...

a seguir ao que se começa a explicar de que texto se trata e qual a sua importância. Este início parece-me correcto. Sei que Sainte-Albine viveu no século XVIII, e que as poucas ideias que tenho sobre ele são justificadas pelo facto de o autor ter deixado poucos vestígios.

V.2. Como se fala

Uma vez decidido *para quem* se escreve (para a humanidade e não para o orientador), é necessário decidir como se escreve. E trata-se de um problema muito difícil: se houvesse regras exaustivas, seríamos todos grandes escritores. Pode recomendar-se que se escreva a tese muitas vezes, ou que se escrevam outras coisas antes de empreender a tese, pois escrever é também uma questão de prática. De qualquer forma, são possíveis alguns conselhos muito gerais.

Não imitem Proust. Nada de períodos longos. Se vos acontecer fazê-los, dividam-nos depois. Não receiem repetir duas vezes o sujeito. Eliminem o excesso de pronomes e de orações subordinadas. Não escrevam:

O pianista Wittgenstein, que era irmão do conhecido filósofo que escreveu o *Tractatus Logico-Philosophicus* que hoje em dia muitos consideram a obra-prima da filosofia contemporânea, teve a ventura de Ravel ter escrito para ele o concerto para a mão esquerda, dado que tinha perdido a direita na guerra.

mas escrevam, quando muito:

O pianista Wittgenstein era irmão do filósofo Ludwig. Como era mutilado da mão direita, Ravel escreveu para ele o concerto para a mão esquerda.

Ou então:

O pianista Wittgenstein era irmão do filósofo autor do célebre *Tractatus*. Este pianista tinha perdido a mão direita. Por esse motivo, Ravel escreveu-lhe um concerto para a mão esquerda.

Não escrevam:

O escritor irlandês renunciou à família, à pátria e à igreja e manteve-se fiel ao seu desígnio. Daí não se pode concluir que fosse um escritor empenhado, embora haja quem tenha falado a seu respeito de tendências fabianas e «socialistas». Quando deflagra a Segunda Guerra Mundial, ele tende a ignorar deliberadamente o drama que convulsiona a Europa e preocupa-se unicamente com a redacção da sua última obra.

É melhor escrever:

Joyce renunciou à família, à pátria e à igreja. E manteve-se fiel ao seu desígnio. Não se pode dizer que Joyce fosse um escritor «empenhado», embora haja quem tenha querido falar de um Joyce fabiano e «socialista». Quando deflagra a Segunda Guerra Mundial, Joyce tende a ignorar deliberadamente o drama que convulsiona a Europa. Joyce estava unicamente preocupado com a redacção de *Finnegans Wake*.

Por favor, não escrevam, embora pareça mais «literário»:

Quando Stockhausen fala de «grupos», não tem em mente a série de Schoenberg, nem tão-pouco a de Webern. O músico alemão, posto perante a exigência de não repetir nenhuma das doze notas antes de a série estar terminada, não a aceitaria. É a própria noção de *cluster* que é mais isenta estruturalmente que a de série.
Por outro lado, Webern também não seguia os princípios rígidos do autor do *Sobrevivente de Varsóvia*.
Ora, o autor de *Mantra* vai mais além. E quanto ao primeiro é necessário distinguir as várias fases da sua obra. Também Berio afirma: não se pode considerar este autor um serialista dogmático.

Verificamos que a dada altura já não se sabe *de quem se* está a falar. E definir um autor por meio de uma das suas obras não é logicamente correcto. É verdade que os críticos menores, para se referirem a Manzoni (e com medo de repetirem demasiadas vezes o nome, o que parece ser altamente desaconselhado pelos manuais de bem escrever), dizem «o autor de *I Promessi sposi*». Mas o autor de *I Promessi sposi* não é o personagem biográfico Manzoni na sua totalidade: e tanto assim que num certo contexto podemos dizer que há uma diferença sensível entre o autor de *I Promessi sposi* e o autor de *Adelchi*, embora biográfica e anagraficamente falando se trate

sempre do mesmo personagem. Logo, passo a escrever assim o trecho supracitado:

Quando Stockhausen fala de «grupos», não tem em mente nem a série de Schoenberg nem a de Webern. Stockhausen, posto perante a exigência de não repetir nenhuma das doze notas antes de a série terminar, não a aceitaria. É a própria noção de *cluster* que é estruturalmente mais isenta do que a de série. Por outro lado, Webern também não seguia os princípios rígidos de Schoenberg. Ora, Stockhausen vai mais além. E quanto a Webern, é preciso distinguir as várias fases da sua obra. Também Berio afirma que não se pode pensar em Webern como um serialista dogmático.

Não pretendam ser e. e. cummings. Cummings era um poeta americano que assinava com as iniciais minúsculas. E, evidentemente, usava vírgulas e pontos com muita parcimónia, separava os versos, em suma, fazia todas aquelas coisas que um poeta de vanguarda pode fazer e faz muito bem em fazer. Mas vocês não são poetas de vanguarda, nem a vossa tese é sobre a poesia de vanguarda. Se se fizer uma tese sobre Caravaggio, começar-se-á por isso a pintar? Então, se se fizer uma tese sobre o estilo dos futuristas, não se escreve como um futurista. Esta recomendação é importante porque muitos tendem hoje a fazer teses «de ruptura» em que não são respeitadas as regras do discurso crítico. Mas a linguagem da tese é *uma metalinguagem*, ou seja, uma linguagem que fala de outras linguagens. Um psiquiatra que descreve doentes mentais não se exprime como os doentes mentais. Não digo que seja errado exprimir-se como os chamados doentes mentais. Pode — e razoavelmente — estar-se convicto de que eles são os únicos a exprimir-se como deve ser. Mas nessa altura há duas alternativas: ou não fazer uma tese e manifestar o desejo de ruptura recusando a licenciatura e começando, por exemplo, a tocar guitarra; ou fazer a tese, mas então deve explicar-se a toda a gente por que motivo a linguagem dos doentes mentais não é uma linguagem «de doidos», e para tal devemos utilizar uma metalinguagem crítica compreensível para todos. O pseudopoeta que faz uma tese em verso é um pobre diabo (e, provavelmente, um mau poeta). Desde Dante a Eliot e de Eliot a Sanguineti, os poetas de vanguarda, quando queriam falar da sua poesia, escreviam em prosa e com clareza. E quando Marx queria falar dos operários, não escrevia como um operário do seu tempo, mas como um filósofo. Quando depois escreveu com

Engels o *Manifesto* de 1848, utilizou um estilo jornalístico de períodos curtos, muitíssimo eficaz e provocatório. Mas não é o estilo de *O Capital* que se dirige aos economistas e políticos. Não venham dizer que a violência poética vos «brota de dentro» e que não podem submeter-se às exigências da simples e banal metalinguagem da crítica. Se são poetas, é preferível não se licenciarem. Montale não é licenciado e não deixa por isso de ser um grande poeta. Gadda (licenciado em engenharia) escrevia como escrevia, tudo regionalismos e rupturas estilísticas, mas, quando teve de elaborar um decálogo para quem escrevia notícias para a rádio, redigiu um saboroso, perspicaz e claro preceituário com uma prosa simples e compreensível para toda a gente. E quando Montale escreve um artigo crítico, fá-lo de modo que todos o entendam, mesmo aqueles que não entendem as suas poesias.

Façam parágrafo com frequência. Quando for necessário, quando a pausa do texto o exigir, mas quanto mais vezes melhor.

Escrevam tudo o que vos passar pela cabeça, mas só no rascunho. Depois descobrir-se-á que a ênfase nos dominou e desviou do *cerne* do tema. Então elimina-se as partes parentéticas e as divagações, pondo-as em nota ou em apêndice (ver). A tese serve para demonstrar uma hipótese que se elaborou inicialmente, e não para mostrar que se sabe tudo.

Utilizem o orientador como cobaia. Façam o possível por que o orientador leia os primeiros capítulos (depois, progressivamente, tudo o resto) muito antes da entrega do trabalho. As suas reacções podem ser de grande utilidade. Se o orientador for uma pessoa muito ocupada (ou preguiçosa), recorram a um amigo. Verifiquem se qualquer pessoa compreende o que escrevem. Nada de brincar ao génio solitário.

Não se obstinem em começar no primeiro capítulo. Provavelmente estarão mais preparados e documentados sobre o quarto capítulo. Devem começar por aí, com a desenvoltura de quem já pôs em ordem os capítulos anteriores. Ganharão confiança. Evidentemente, devem ter um ponto a que se agarrar, e este é-lhes dado pelo índice como hipótese que os guia desde o início (ver IV.1.).

Não usem reticências ou pontos de exclamação, não expliquem as ironias. Pode falar-se uma linguagem absolutamente referencial ou uma linguagem *figurada*. Por linguagem referencial entendo uma linguagem em que todas as coisas são chamadas pelos seus nomes mais comuns, reconhecidos por toda a gente e que não se prestam

a equívocos. «O comboio Veneza-Milão» indica de modo referencial o que «A flecha da laguna» indica de modo figurado. Mas este exemplo mostra-nos que mesmo na comunicação «quotidiana» se pode utilizar uma linguagem parcialmente figurada. Um ensaio crítico ou um texto científico deveriam ser escritos em linguagem referencial (com todos os termos bem definidos e unívocos), mas também pode ser útil utilizar uma metáfora, uma ironia ou uma litotes. Eis um texto referencial seguido da sua transcrição em termos razoavelmente figurados:

Versão referencial — Krasnapolsky não é um intérprete muito perspicaz da obra de Danieli. A sua interpretação extrai do texto do autor coisas que este provavelmente não pretendia dizer. A propósito do verso «e ao crepúsculo fitar as nuvens», Ritz entende-o como uma anotação paisagística normal, enquanto Krasnapolsky vê aí uma expressão simbólica que alude à actividade poética. Não devemos confiar na agudeza crítica de Ritz, mas de igual modo devemos desconfiar de Krasnapolsky. Hilton observa que «se Ritz parece um prospecto turístico, Krasnapolsky parece um sermão da Quaresma». E acrescenta: «Verdadeiramente, dois críticos perfeitos.»

Versão figurada — Não estamos convencidos de que Krasnapolsky seja o mais perspicaz dos intérpretes de Danieli. Ao ler o seu autor, dá a impressão de lhe forçar a mão. A propósito do verso «e ao crepúsculo fitar as nuvens», Ritz entende-o como uma anotação paisagística normal, enquanto Krasnapolsky carrega na tecla do simbólico e vê aí uma alusão à actividade poética. Não é que Ritz seja um prodígio de penetração crítica, mas Krasnapolsky também não é brilhante. Como observa Hilton, se Ritz parece um prospecto turístico, Krasnapolsky parece um sermão da Quaresma: dois modelos de perfeição crítica.

Vimos que a versão figurada utiliza vários artifícios retóricos. Em primeiro lugar, a *litotes:* dizer que não se está convencido de que fulano seja um intérprete perspicaz, quer dizer que se está convencido de que ele não é um intérprete perspicaz. Depois, há as *metáforas:* forçar a mão, carregar na tecla do simbólico. Ou ainda, dizer que Ritz não é um prodígio de penetração significa que é um modesto intérprete (litotes). A referência ao prospecto turístico e ao sermão da quaresma são duas comparações, enquanto a observação de que os dois autores são críticos perfeitos é um exemplo de ironia: diz-se uma coisa para significar o seu contrário.

Ora, as figuras de retórica ou se usam ou não se usam. Se se usam, é porque se presume que o nosso leitor está em condições de

as apreender e porque se considera que desse modo o argumento toma uma forma mais incisiva e convincente. Então não é preciso envergonharmo-nos e não é necessário explicá-las. Se se considera que o nosso leitor é um idiota, não se usem figuras de retórica, pois utilizá-las com explicação é estar a chamar idiota ao leitor. Este vingar-se-á chamando idiota ao autor. Vejamos como um estudante tímido faria para neutralizar e desculpar as figuras que utiliza:

Versão figurada com reservas — Não estamos convencidos de que Krasnapolsky seja o... mais perspicaz dos intérpretes de Danieli. Ao ler o seu autor, ele dá a impressão de... lhe forçar a mão. A propósito do verso «e ao crepúsculo fitar as nuvens», Ritz entende-o como uma anotação «paisagística» normal, enquanto Krasnapolsky carrega na... tecla do simbólico e vê aí a alusão à actividade poética. Não é que Ritz seja um... prodígio de interpretação crítica, mas Krasnapolsky também não é... brilhante! Como observa Hilton, se Ritz parece um... prospecto turístico, Krasnapolsky parece um... sermão da Quaresma, e define-os (mas ironicamente!) como dois modelos de perfeição crítica. Ora, gracejos à parte, a verdade é que... etc.

Estou convencido de que ninguém será tão intelectualmente pequeno-burguês para elaborar um trecho de tal modo imbuído de hesitações e de sorrisos de desculpa. Exagerei (e desta vez digo-o porque é didacticamente importante que a brincadeira seja tomada como tal). Mas este terceiro trecho contém de modo condensado muitos maus hábitos do escritor diletante. Em primeiro lugar, a utilização de *reticências* para avisar «atenção, que agora vou dizer uma graça». Pueril. As reticências só se utilizam, como veremos, no corpo de uma citação para assinalar os trechos que foram omitidos e, *quando muito*, no fim de um período para assinalar que uma enumeração não terminou, que haveria ainda outras coisas a dizer. Em segundo lugar, o uso do *ponto de exclamação* para dar ênfase a uma afirmação. Fica mal, pelo menos num ensaio crítico. Se forem ver bem o livro que estão a ler neste momento, verificarão que não utilizei o ponto de exclamação mais de uma ou duas vezes. Uma ou duas vezes ainda vá, se se tratar de abanar o leitor na sua cadeira ou de sublinhar uma afirmação muito vigorosa do tipo: «atenção, nunca cometam este erro!». Mas é melhor falar em voz baixa. Se se disserem coisas importantes, conseguir-se-á maior efeito. Em terceiro lugar, o autor do último trecho desculpa-se de recorrer à ironia (mesmo de outrem) e sublinha-a. É certo que se nos parecer que a ironia de Hilton é demasiado subtil, se pode escrever: «Hilton

afirma, com subtil ironia, que estamos perante dois críticos perfeitos». Mas a ironia terá de ser *verdadeiramente subtil*. No caso citado, depois de Hilton ter falado de prospecto turístico e de sermão da Quaresma, a ironia tornava-se evidente e não valia a pena estar a explicá-la com todas as letras. O mesmo se pode dizer para os «gracejos à parte». Por vezes, pode ser útil para mudar bruscamente o tom do discurso, mas é necessário ter-se efectivamente gracejado. No caso presente estava-se a ironizar e a metaforizar, e isto não são gracejos, mas artifícios retóricos muito sérios.

Poderão observar que neste meu livro expressei pelo menos duas vezes um paradoxo, e depois adverti que se tratava de paradoxos. Mas não o fiz por pensar que não o tinham compreendido. Pelo contrário, fi-lo porque temia que tivessem compreendido demasiado e daí deduzissem que não deviam tomar em conta esses paradoxos. Insisti, pois, que apesar da forma paradoxal, a minha afirmação continha uma verdade importante. E esclareci bem as coisas, pois este é um livro didáctico em que, mais que a beleza do estilo, me importa que todos compreendam o que quero dizer. Se tivesse escrito um ensaio, teria enunciado o paradoxo sem o denunciar depois.

Definam sempre um termo quando o introduzirem pela primeira vez. Se não sabem defini-lo, evitem-no. Se é um dos termos principais da vossa tese e não conseguirem defini-lo, abandonem tudo. Enganaram-se na tese (ou na profissão).

Não comecem a explicar onde é Roma para depois não explicar onde é Tombuctu. Faz-nos calafrios ler teses com frases do tipo: «O filósofo panteísta judaico-holandês Espinosa foi definido por Guzzo...». Alto lá! Ou estão a fazer uma tese sobre Espinosa e então o leitor sabe quem é Espinosa e já lhe disseram que Augusto Guzzo escreveu um livro sobre ele, ou estão a citar ocasionalmente esta afirmação numa tese sobre física nuclear e então não devem presumir que o leitor não saiba quem é Espinosa mas saiba quem é Guzzo. Ou então, trata-se de uma tese sobre a filosofia pós-gentiliana em Itália e toda a gente sabe quem é Guzzo, mas nessa altura também saberão quem é Espinosa. Não devem dizer, nem sequer numa tese de história «T. S. Eliot, um poeta inglês» (à parte o facto de ter nascido na América). Parte-se do princípio de que T. S. Eliot é universalmente conhecido. Quando muito, se quiserem sublinhar que foi mesmo um poeta inglês a dizer uma dada coisa, é melhor escreverem «foi um poeta inglês, Eliot, quem disse que ... ». Mas se fizerem uma tese sobre Eliot, tenham a humildade de for-

necer todos os dados. Se não no texto, pelo menos numa nota logo no início deve ser-se suficientemente honesto e preciso para condensar em dez linhas todos os dados biográficos necessários. Nem todo o leitor, por mais especializado que seja, sabe de memória a data do nascimento de Eliot. E tanto mais se o trabalho versar sobre um autor secundário de um século passado. Não presumam que todos saibam quem seja. Digam logo quem era, como se situa e assim por diante. Mas mesmo se o autor for Molière, que custa pôr uma nota com duas datas? Nunca se sabe.

Eu ou nós? Na tese devem introduzir-se as opiniões próprias na primeira pessoa? Deve dizer-se «penso que ... »? Alguns pensam que é mais honesto fazer assim do que utilizar o plural majestático. Eu não diria isso. Diz-se «nós» porque se presume que o que se afirma possa ser partilhado pelos leitores. Escrever é um acto social: escrevo para que tu que lês aceites aquilo que te proponho. Quando muito pode procurar-se evitar pronomes pessoais recorrendo a expressões mais impessoais como: «deve, portanto, concluir-se que; parece então indubitável que; deve nesta altura dizer-se; é possível que; daí decorre, portanto, que, ao examinar este texto vê-se que», etc. Não é necessário dizer «o artigo que citei anteriormente» ou «o artigo que citámos anteriormente», bastando escrever «o artigo anteriormente citado». Mas direi que se pode escrever «o artigo anteriormente citado demonstra-nos que», porque expressões deste tipo não implicam nenhuma personalização do discurso científico.

Não ponham nunca o artigo antes do nome próprio. Não há razão para dizer «o Manzoni» ou «o Stendhal» ou «o Pascoli». De qualquer forma, soa um pouco antiquado. Imaginam um jornal a escrever «o Berlinguer» e «o Leone», a menos que seja para fazer ironia? Não vejo por que não se há-de escrever «como diz De Sanctis ... ».

Duas excepções: quando o nome próprio indica um manual célebre, uma obra de consulta ou um dicionário («segundo o Zingarelli, como diz o Fliche e Martin»), e quando numa resenha crítica se citam estudiosos de segunda ordem ou pouco conhecidos («comentam a este respeito o Caprazzoppa e o Bellotti-Bon»), mas também isto faz sorrir e recorda as falsas citações de Giovanni Mosca, e seria melhor dizer «como comenta Romualdo Caprazzoppa», fazendo seguir em nota a referência bibliográfica.

Não se devem aportuguesar os nomes de baptismo dos estrangeiros. Certos textos dizem «João Paulo Sartre» ou «Ludovico Wittgenstein», o que soa bastante ridículo. Imagina-se um jornal a

escrever «Henrique Kissinger» ou «Valério Giscard d'Estaing»? e achariam bem que um livro espanhol escrevesse «Benito Croce»? Todavia, os livros de filosofia para os liceus chegam a referir «Bento Espinosa» em vez de «Baruch Spinoza». Os israelitas deveriam escrever «Baruch Croce»? Evidentemente que se se escrevesse Bacone por Bacon, dir-se-ia Francisco em vez de Francis. São permitidas excepções, a principal das quais é a que se refere aos nomes gregos e latinos: Platão, Virgílio, Horácio...

Só se devem aportuguesar os apelidos no caso de isso ser sancionado pela tradição. Admitem-se Lutero e outros nomes num contexto normal. Maomé pode dizer-se, a menos que se trate de uma tese em filologia árabe. Se, porém, se aportuguesar o apelido, deve também aportuguesar-se o nome: Tomás Moro. Mas numa tese específica deverá utilizar-se Thomas More.

V.3. As citações

V.3.1. *Quando e como se cita: dez regras*

Habitualmente, numa tese citam-se muitos textos de vários autores: o texto objecto do trabalho, ou a fonte primária, e a literatura crítica sobre o assunto, ou as fontes secundárias.

Assim, as citações são praticamente de dois tipos: (*a*) cita-se um texto sobre o qual depois nos debruçamos interpretativamente e (*b*) cita-se um texto para apoio da nossa interpretação.

É difícil dizer se se deve citar com abundância ou com parcimónia. Depende do tipo de tese. Uma análise crítica de um escritor requer obviamente que grandes trechos da sua obra sejam transcritos e analisados. Noutros casos, a citação pode ser uma manifestação de preguiça, quando o candidato não quer ou não é capaz de resumir uma determinada série de dados e prefere que sejam outros a fazê-lo.

Vejamos, pois, dez regras para a citação.

Regra 1 — Os trechos objecto de análise interpretativa são citados com uma extensão razoável.

Regra 2 — Os textos da literatura crítica só são citados quando, com a sua autoridade, corroboram ou confirmam uma afirmação nossa.

Estas duas regras implicam alguns corolários óbvios. Em primeiro lugar, se o trecho a analisar ultrapassa a meia página, isso significa que algo não funciona: ou se tomou uma unidade de análise demasiado extensa, e, portanto, não podemos comentá-la ponto por ponto, ou não estamos a falar de um trecho mas de um texto inteiro e então, mais que uma análise, estamos a fazer um juízo global. Nestes casos, se o texto for importante mas demasiado longo, é melhor transcrevê-lo por extenso em *apêndice* e citar no decurso dos diversos capítulos apenas breves períodos.

Em segundo lugar, quando se cita a literatura crítica, devemos estar certos de que a citação diz algo de novo ou que confirma o que se disse com *autoridade*. Vejamos, por exemplo, duas citações *inúteis*:

> As comunicações de massas constituem, como diz McLuhan, «um dos fenómenos centrais do nosso tempo». É preciso não esquecer que, só no nosso país, segundo Savoy, dois indivíduos em cada três passam um terço do dia em frente da televisão.

O que é que há de errado ou de ingénuo nestas duas citações? Em primeiro lugar, que a comunicação de massas é um fenómeno central do nosso tempo, é uma evidência que qualquer pessoa poderia ter dito. Não se exclui que também McLuhan a tenha dito (não fui verificar e inventei a citação), mas não é necessário invocar a autoridade de alguém para demonstrar algo tão evidente. Em segundo lugar, é possível que o dado que referimos seguidamente sobre a audiência televisiva seja exacto, mas Savoy não é uma *autoridade* (é um nome que inventei, um equivalente de Fulano). Deveria, em vez disso, ter-se citado uma investigação sociológica assinada por estudiosos conhecidos e insuspeitos, dados do Instituto Nacional de Estatística, os resultados de um inquérito pessoal apoiados por quadros em apêndice. Em vez de citar um Savoy qualquer, era preferível ter-se dito «facilmente se presume que duas pessoas em cada três, etc.».

Regra 3 — A citação pressupõe que se partilha a ideia do autor citado, a menos que o trecho seja precedido e seguido de expressões críticas.

Regra 4 — De todas as citações, devem ser claramente reconhecíveis o autor e a fonte impressa ou manuscrita. Este reconhecimento pode ter lugar de várias maneiras:

a) com chamada e referência em nota, especialmente quando se trata de um autor nomeado pela primeira vez;

b) com o nome do autor e a data de publicação da obra, entre parênteses, após a citação (ver a este respeito V.4.3.);

c) com um simples parêntese que refere o número da página, quando todo o capítulo ou toda a tese versam sobre a mesma obra do mesmo autor. Veja-se, pois, no Quadro 15 como se poderia estruturar uma página de tese com o título *O problema da epifania no «Portrait» de James Joyce*, na qual a obra sobre que versa a tese, uma vez definida a edição a que nos referimos e quando se tiver decidido utilizar, por razões de comodidade, a tradução italiana de Cesare Pavese, é citada com o número de página entre parênteses no texto, enquanto a literatura crítica é citada em nota.

Regra 5 — As citações de fontes primárias são feitas, na medida do possível, com referência à edição crítica ou à edição mais reputada: seria desaconselhável, numa tese sobre Balzac, citar as páginas da edição Livres de Poche; pelo menos, recorra-se à obra completa da Pléiade. Para autores antigos e clássicos, em geral basta citar parágrafos, capítulos ou versículos, como é corrente fazer (ver III.2.3.). No que se refere a autores contemporâneos, referir, se possível, se há várias edições, ou a primeira ou a última revista e corrigida, segundo os casos. Cita-se da primeira se as seguintes forem meras reimpressões, da última se esta contiver revisões, aditamentos ou actualizações. Em qualquer caso, especificar que existe uma primeira e uma edição *n* e explicar qual se cita (ver, sobre este aspecto, III.2.3.).

Regra 6 — Quando se estuda um autor estrangeiro, as citações devem ser na língua original. Esta regra é taxativa se se tratar de obras literárias. Nestes casos, pode ser mais ou menos útil fazer seguir, entre parênteses ou em nota, a tradução. Para tal, sigam-se as indicações do orientador. Se se tratar de um autor de que não se analisa o estilo literário, mas no qual a expressão precisa do pensamento, em todos os seus matizes linguísticos, tem uma certa importância (por exemplo, no comentário dos trechos de um filósofo), é conveniente trabalhar com o texto estrangeiro original, mas neste caso é altamente aconselhável acrescentar entre parênteses ou em nota a tradução, pois isso constitui também um exercício interpretativo da vossa parte. Finalmente, se se citar um autor estrangeiro apenas para

colher uma informação, dados estatísticos ou históricos, um juízo de carácter geral, pode utilizar-se apenas uma boa tradução ou mesmo traduzir o trecho, para não sujeitar o leitor a constantes saltos de língua para língua. Basta citar bem o título original e explicar que tradução se utiliza. Pode ainda suceder que se fale de um autor estrangeiro, quer este seja um poeta ou um prosador, mas que os seus textos sejam examinados, não tanto pelo seu estilo quanto pelas ideias filosóficas que contêm. Neste caso podemos também decidir, se as citações forem muitas e constantes, recorrer a uma boa tradução para tornar o discurso mais fluido, limitando-nos a inserir curtos trechos no original quando se quiser sublinhar o uso específico de uma certa palavra. É este o caso do exemplo sobre Joyce que damos no Quadro 15. Ver ainda o ponto (*c*) da regra 4.

Regra 7 — A referência ao autor e à obra deve ser clara. Para se compreender aquilo que estamos a dizer, sirva o seguinte exemplo *(errado)*:

Estamos de acordo com Vasquez quando defende que «o problema em questão está longe de estar resolvido»[1] e, apesar da conhecida opinião de Braun[2] para quem «se fez definitivamente luz sobre esta velha questão», consideramos com o nosso autor que «falta ainda percorrer um longo caminho antes que se chegue a um estádio de conhecimento satisfatório».

A primeira citação é certamente de Vasquez e a segunda de Braun, mas a terceira será mesmo de Vasquez, como o contexto deixaria supor? E uma vez que na nota 1 reportámos a primeira citação de Vasquez à página 160 da sua obra, deveremos supor que também a terceira citação é da mesma página do mesmo livro? E se a terceira citação fosse de Braun? Vejamos como o mesmo trecho deveria ter sido redigido:

Estamos de acordo com Vasquez quando defende que «o problema em questão está longe de estar resolvido»[3] e, apesar da conhecida opinião de Braun, para quem «se fez definitivamente luz sobre esta velha questão»[4], consideramos com o nosso autor que «falta ainda percorrer um longo caminho antes que se chegue a um estádio de conhecimento satisfatório»[5].

---

[1] Roberto Vasquez, *Fuzzy Concepts*, London, Faber, 1976, p. 160.

[2] Richard Braun, *Logik und Erkenntnis*, Munchen, Fink, 1968, p. 345.

[3] Roberto Vasquez, *Fuzzy Concepts*, London, Faber, 1976, p. 160.

[4] Richard Braun, *Logik und Erkenntnis*, Munchen, Fink, 1968.

[5] Vasquez, *op. cit.*, p. 161.

Repare-se que na nota 2 se escreveu: Vasquez, *op. cit.* p. 161. Se a frase fosse ainda da página 160, teríamos podido escrever: Vasquez, *ibidem*. Ai de nós, todavia, se tivéssemos posto «*ibidem*» sem especificar «Vasquez». Isso quereria dizer que a frase se encontrava na página 345 do livro de Braun citado. «*Ibidem*», portanto, significa «no mesmo lugar» e só se pode utilizar quando se quer repetir a citação da nota precedente. Mas se, no texto, em vez de dizer «consideramos com o nosso autor», tivéssemos dito «consideramos com Vasquez» e quiséssemos reportar-nos ainda à página 160, teríamos podido utilizar em nota um simples «*ibidem*». Só com uma condição: que se tenha falado de Vasquez e da sua obra algumas linhas antes ou pelo menos dentro da mesma página, ou não mais de duas notas antes. Se, pelo contrário, Vasquez tivesse aparecido dez páginas antes, seria melhor repetir em nota a indicação por inteiro ou no mínimo «Vasquez, *op. cit.*, p. 160».

Regra 8 — Quando uma citação não ultrapassa as duas ou três linhas, pode inserir-se no corpo do parágrafo, entre aspas, como estou agora a fazer ao citar Campbell e Ballou, que dizem que «as citações directas que não ultrapassam as três linhas dactilografadas devem ser postas entre aspas e aparecer no texto»[6]. Quando a citação é mais longa, é melhor colocá-la *recolhida e a um espaço* (se a tese for dactilografada a três espaços, a citação poderá ser a dois espaços). Neste caso não são necessárias as aspas, pois deve ser evidente que todos os trechos recolhidos e a um espaço são citações; e devemos procurar não utilizar o mesmo sistema para as nossas observações ou desenvolvimentos secundários (que deverão ser feitos em nota). Eis um exemplo de dupla citação recolhida[7]:

> Se uma citação directa é mais longa do que três linhas dactilografadas, ela é colocada fora do texto num parágrafo ou em vários parágrafos separadamente, a um espaço...

---

[6] W. G. Campbell e S. V. Ballou, *Form and Style*, Boston, Houghton Mifflin, 1974, p. 40.

[7] Uma vez que a página que estão a ler é uma página impressa (e não dactilografada), em vez de um espaço mais pequeno utiliza-se um corpo de letra menor (que a máquina de escrever *não* tem). A evidência da utilização deste corpo menor é tal que, no resto do livro, não foi necessário recolher as citações, bastando isolar o bloco em corpo mais pequeno, dando-lhe uma linha de espaço em cima e em baixo. Neste caso recolheu-se a citação apenas para acentuar a utilidade deste artifício na página dactilografada.

A subdivisão em parágrafos da fonte original deve ser mantida na citação. Os parágrafos que se sucedem directamente na fonte ficam separados só por um espaço, tal como as diversas linhas do parágrafo. Os parágrafos que são citados de duas fontes diversas e que não são separados por um texto de comentário, devem ser separados por dois espaços[8].

Quando se pretende indicar as citações, recolhem-se estas, especialmente quando existem numerosas citações de vários tamanhos... Não se utilizam aspas[9].

Este método é muito cómodo porque faz imediatamente sobressair os textos citados, permite saltá-los se a leitura for transversal, debruçar-se exclusivamente sobre eles se o leitor estiver mais interessado nos textos citados do que no nosso comentário e, finalmente, permite encontrá-los rapidamente quando se procuram por razões de consulta.

Regra 9 — As citações devem ser fiéis. Em primeiro lugar, devem transcrever-se as palavras tal como estão (e, para tal, é sempre conveniente, após a redacção da tese, voltar a verificar as citações no original, pois ao copiá-las, à mão ou à máquina, podemos ter cometido erros ou omissões). Em segundo lugar, não se deve eliminar partes do texto sem que isso seja assinalado: esta *sinalização* de elipses faz-se mediante a inserção de reticências para a parte omitida. Em terceiro lugar, não se devem fazer interpolações e qualquer comentário, esclarecimento ou especificação nossos devem aparecer dentro de parênteses *rectos ou em ângulo*. De igual modo, os sublinhados que não são do autor, mas nossos, devem ser assinalados. Exemplo: no texto citado são fornecidas regras ligeiramente diferentes das que eu utilizo para as interpolações; mas isto serve também para compreender como os critérios podem ser diversos, desde que a sua adopção seja constante e coerente.

Dentro da citação... podem verificar-se alguns problemas... Sempre que se omita a transcrição de uma parte do texto, isso será assinalado pondo três pontos dentro de parênteses rectos [nós sugerimos as reticências sem os parênteses] ... Por sua vez, sempre que se acrescente uma palavra para a compreensão do texto transcrito, ela será inserida entre parênteses em ângulo [não esqueçamos que estes autores estão a falar de teses de literatura francesa, onde por vezes pode ser necessário interpolar uma palavra que faltava no manuscrito original mas cuja presença o filósofo imagina].

[8] Campbell e Ballou, *op. cit.*, p. 40.
[9] P. G. Perrin, *An Index to English*, 4.ª ed., Chicago, Scott, Foresman and Co., 1959, p. 338.

Recorde-se a necessidade de evitar os erros de francês e de *escrever num estilo correcto e claro* [itálico nosso][10].

Se o autor que citamos, embora digno de menção, incorrer num erro manifesto, de estilo ou de informação, devemos respeitar o seu erro mas assinalá-lo ao leitor, quanto mais não seja com um parêntese recto deste tipo: [*sic*]. Dir-se-á, portanto, que Savoy afirma que em 1820 [*sic*], após a morte de Bonaparte, a situação europeia era nebulosa». Mas se estivesse no vosso lugar, eu ignoraria um tal Savoy.

Regra 10 — Citar é como testemunhar num processo. Temos de estar sempre em condições de encontrar as testemunhas e de demonstrar que são dignas de crédito. Por este motivo, a referência deve ser *exacta* e *precisa* (não se cita um autor sem dizer em que livro e em que página ocorre a passagem citada) e deve poder ser *controlável* por todos. Como fazer então, se uma informação ou uma opinião importantes nos vierem de uma comunicação pessoal, de uma carta ou de um manuscrito? Pode muito bem citar-se uma frase pondo em nota uma das seguintes expressões:

1. Comunicação pessoal do autor (6 de Junho de 1975).
2. Carta pessoal do autor (6 de Junho de 1975).
3. Declaração registada em 6 de Junho de 1975.
4. C. Smith, *As fontes da Edda de Snorri*, manuscrito.
5. C. Smith, Comunicação ao XII Congresso de Fisioterapia, manuscrita (no prelo pela editora Mouton, The Hague).

Reparem que, no que respeita às fontes 2, 4 e 5 existem documentos que se poderão apresentar em qualquer momento. Para a fonte 3 estamos no vago, dado que o termo «registo» não nos diz se se trata de registo magnético ou de um apontamento estenográfico. Quanto à fonte 1, só o autor poderia desmentir-vos (mas poderia ter morrido entretanto). Nestes casos extremos é sempre boa norma, após ter-se dado forma definitiva à citação, comunicá-la por carta ao autor e obter uma carta de resposta em que ele diga que se reconhece nas ideias que lhe atribuíram e vos autoriza a utilizar a citação. Se se tratasse de uma citação muitíssimo importante e inédita (uma nova fór-

[10] R. Campagnoli e A. V. Borsari, *Guida alla tesi di laurea in lingua e letteratura francese*, Bologna, Patron, 1971, p. 32.

mula, o resultado de uma investigação ainda secreta), seria aconselhável pôr em apêndice à tese uma cópia da carta de autorização. Na condição, evidentemente, de o autor da informação ser uma conhecida autoridade científica e não um fulano qualquer.

Regras secundárias — Se quisermos ser exactos, ao inserir um sinal de elipse (reticências com ou sem parênteses rectos), procedamos do seguinte modo com a pontuação:

Se omitirmos uma parte pouco importante, ...a elipse deve seguir-se à pontuação da parte completa. Se omitirmos uma parte central..., a elipse precede a vírgula.

Quando se citarem versos, devem seguir-se os usos da literatura crítica a que nos referimos. Em qualquer caso, só um verso pode vir citado no texto assim: «la donzelletta vien dalla campagna». Dois versos podem ser citados no texto separados por uma barra: «I cipressi che a Bolgheri alti e schietti/van da San Guido in duplice filar». Se, pelo contrário, se tratar de um trecho poético mais longo, é melhor recorrer ao sistema de um espaço e recolhido:

> E quando saremo sposati,
> sarò ben felice con te.
> Amo tanto la mia Rosie O'Grady
> e la mia Rosie O'Grady ama me.

Procederíamos do mesmo modo perante um verso só, que fosse o objecto de uma longa análise subsequente, como no caso em que se quisessem extrair os elementos fundamentais da poética de Verlaine do verso

> De la musique avant toute chose.

Nestes casos, direi que não é necessário sublinhar o verso, embora este seja em língua estrangeira. Sobretudo se a tese for sobre Verlaine: de outro modo, teríeis centenas de páginas todas sublinhadas. Mas escrever-se-á

> De la musique avant toute chose
> *et pour cela préfère l'impair*
> plus vague et plus soluble dans l'air,
> sans rien en lui qui pèse et qui pose...

especificando «sublinhado nosso», se o fulcro da análise for a noção de «disparidade».

QUADRO 15

EXEMPLO DE ANÁLISE CONTINUADA
DE UM MESMO TEXTO

O texto do *Portrait* é rico destes momentos de êxtase que já em *Stephen Hero* tinham sido definidos como epifânicos:

Cintilando e tremeluzindo tremeluzindo e alastrando, luz que rompia, flor que desabrochava, a visão desdobrou-se numa incessante sucessão de si mesma rompendo num carmesim vivo, alastrando e desvanecendo-se no rosa mais pálido, pétala a pétala, onda a onda de luz, inundando todo o firmamento com os seus doces fulgores, cada fulgor mais intenso que o primeiro (p. 219).

Todavia, vê-se imediatamente que também a visão «submarina» se transforma imediatamente em visão de chama, onde predominam tonalidades rubras e sensações de fulgor. Talvez o texto original expresse ainda melhor esta passagem com expressões como «a brakin light» ou «wave of light by wave of light» e «soft flashes».
Ora, sabemos que no *Portrait* as metáforas do fogo reaparecem com frequência: a palavra «fire» aparece pelo menos 59 vezes e as diversas variações de «flame» aparecem 35 vezes (1). Diremos então que a experiência da epifania se associa à do fogo, o que nos fornece uma chave para procurar relações entre o jovem Joyce e o D'Annunzio de *Il fuoco*. Veja-se então este trecho:

Ou era porque, sendo ele tão fraco de vista como tímido de espírito, sentia menos prazer na refracção do ardente mundo sensível através do prisma de uma língua multicolor e ricamente ilustrada... (p. 211)...

onde é desconcertante a evocação de um trecho do *Fuoco* d'annunziano que diz:

atraída para aquela atmosfera *ardente como o ambiente de uma forja*.

[1] L. Hancock, *A Word Index to J. Joyce's Portrait of the Artist*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1976.

V.3.2. *Citação, paráfrase e plágio*

Quando fizeram a ficha de leitura, resumiram em vários pontos o autor que vos interessa: isto é, fizeram *paráfrases* e repetiram com palavras o pensamento do autor. Noutros casos, transcreveram trechos inteiros entre aspas.

Quando depois passarem à redacção da tese, já não terão o texto à frente e provavelmente copiarão trechos inteiros da vossa ficha. Deverão certificar-se de que os trechos que copiam são verdadeiramente paráfrases e não *citações sem aspas*. Caso contrário, terão cometido um *plágio*.

Esta forma de plágio é muito comum nas teses. O estudante fica com a consciência tranquila porque diz, mais tarde ou mais cedo, numa nota em rodapé, que está a referir-se àquele dado autor. Mas o leitor que, por acaso, se aperceba de que a página não está a parafrasear o texto original, mas sim a *copiá-lo* sem utilizar aspas, fica com uma péssima impressão. E isto não diz respeito apenas ao orientador, mas a quem quer que depois veja essa tese, ou para a publicar ou para avaliar a competência de quem a fez.

Como ter a certeza de que uma paráfrase não é um plágio? Em primeiro lugar, se for muito mais curta do que o original, é claro. Mas há casos em que o autor, numa frase ou período bastante breve, diz coisas de grande conteúdo, de tal modo que a paráfrase tem de ser muito mais longa, que o trecho original. Neste caso, não devemos preocupar-nos doentiamente com nunca pormos as mesmas palavras, pois por vezes é inevitável ou mesmo útil que certos termos permaneçam imutáveis. A prova mais tranquilizadora tem-se quando se conseguir parafrasear o texto sem o ter à vista. Isso significará que não só se copiou, mas também se compreendeu.

Para esclarecer melhor este ponto, passo a transcrever — com o número 1 — um trecho de um livro (trata-se de Norman Cohn, *Os fanáticos do Apocalipse*).

No número 2 dou um exemplo de paráfrase razoável.

No número 3 dou um exemplo de *falsa paráfrase*, que constitui um plágio.

No número 4 dou um exemplo de paráfrase igual ao número 3, mas onde o plágio é evitado mediante o uso honesto de aspas.

1. O texto original

A vinda do Anticristo deu lugar a uma tensão ainda maior. Sucessivas gerações viveram numa constante expectativa do demónio destruidor, cujo reino seria efectivamente um caos sem lei, uma época consagrada à rapina e ao saque, à tortura e ao massacre, mas também o prelúdio de uma conclusão por que se ansiava, a Segunda Vinda e o Reino dos Santos. As pessoas estavam sempre alerta, atentas aos «sinais» que, de acordo com a tradição profética, anunciariam e acompanhariam o último «período de desordens»: e uma vez que os «sinais» incluíam maus governantes, discórdia civil, guerra, seca, fome, peste, cometas, mortes imprevistas de pessoas eminentes e um estado de pecado generalizado, nunca houve qualquer dificuldade em descobri-los.

2. Uma paráfrase honesta

Cohn[11] é muito explícito a este respeito. Debruça-se sobre a situação de tensão típica deste período, em que a expectativa do Anticristo é ao mesmo tempo expectativa do reino do demónio, inspirado na dor e na desordem, e prelúdio da chamada Segunda Vinda, a Parúsia, a volta de Cristo triunfante. E numa época dominada por acontecimentos dolorosos, saques, rapinas, fomes e pestes, não faltavam às pessoas os «sinais» correspondentes aos sintomas que os textos proféticos tinham sempre anunciado como característicos da vinda do Anticristo.

3. Uma falsa paráfrase

Segundo Cohn... [segue-se uma lista de opiniões expressas pelo autor noutros capítulos]. Por outro lado, é necessário não esquecer que a vinda do Anticristo deu lugar a uma tensão ainda maior. As diversas gerações viviam em constante expectativa do demónio destruidor, cujo reino seria efectivamente um caos sem lei, uma época consagrada à rapina e ao saque, à tortura e ao massacre, mas também o prelúdio da Segunda Vinda ou do Reino dos Santos. As pessoas estavam sempre alerta, atentas aos sinais que, segundo os profetas, anunciariam e acompanhariam o último «período de desordens»: e uma vez que estes sinais incluíam os maus governantes, a discórdia civil, a guerra, a seca, a fome, as pestes e os cometas, bem como as mortes imprevistas de pessoas importantes (além de um estado de pecado generalizado), nunca houve qualquer dificuldade em descobri-los.

4. Uma paráfrase quase textual que evita o plágio

O mesmo Cohn já citado recorda, por outro lado, que «a vinda do Anticristo deu lugar a uma tensão ainda maior». As diversas gerações viviam em constante expectativa do demónio destruidor «cujo reino seria efectivamente um caos sem lei, uma época consagrada à rapina e ao saque, à tortura e ao massacre, mas também o prelúdio de uma conclusão por que se ansiava, a Segunda Vinda e o Reino dos Santos».

[11] Norman Cohn, *I fanatici dell'Apocalisse*, Milano, Comunità, 1965, p. 128.

As pessoas estavam sempre alerta e atentas aos sinais que, segundo os profetas, acompanhariam e anunciariam o último «período de desordens». Ora, sublinha Cohn, dado que estes sinais incluíam «maus governantes, discórdia civil, guerra, seca, fome, peste, cometas, mortes imprevistas de pessoas eminentes e um estado de pecado generalizado, nunca houve qualquer dificuldade em descobri-los»[12].

Ora é evidente que, para ter o trabalho de fazer a paráfrase número 4, mais valia transcrever como citação o trecho completo. Mas para isso era necessário que na vossa ficha de leitura houvesse já o trecho transcrito integralmente ou uma paráfrase não suspeita. Como quando redigirem a tese já não se lembrarão do que fizeram ao elaborar a ficha, é necessário que logo desde o início tenham procedido de modo correcto. Devem estar seguros de que, se na ficha não há aspas, o que escreveram é uma paráfrase e não um plágio.

V.4. As notas de rodapé

V.4.1. *Para que servem as notas*

Uma opinião bastante difundida pretende que não só as teses, mas também os livros com muitas notas, constituem um exemplo de snobismo erudito e frequentemente uma tentativa de deitar poeira nos olhos. É certo que não se deve excluir que muitos autores não poupem notas com o objectivo de conferir um tom importante ao seu trabalho, nem que outros encham ainda as notas de informações secundárias, provavelmente subtraídas sub-repticiamente da literatura crítica examinada. Mas isso não impede que as notas, quando utilizadas numa medida conveniente, sejam úteis. Qual é a medida conveniente, não se pode dizer, pois depende do tipo de tese. Mas procuremos ilustrar os casos em que as notas são úteis, e como devem ser feitas.

a) *As notas servem para indicar a fonte das citações*. Se a fonte tivesse de ser indicada no texto, a leitura da página seria difícil. Há evidentemente maneira de fazer referências evitando as notas, como

[12] N. Cohn, *I fanatici dell'Apocalisse*, Milano, Comunità, 1965, p. 128.

no sistema autor-data em V.4.3. Mas, em geral, a nota serve muito bem para este fim. Quando se trata de uma nota de referência bibliográfica, é conveniente que venha *em rodapé* e não *no fim* do livro ou do capítulo, pois desse modo pode verificar-se imediatamente, com uma vista de olhos, do que se está a falar.

b) *As notas servem para acrescentar outras indicações bibliográficas de reforço a um assunto discutido no texto:* «sobre este assunto ver ainda o livro tal». Também neste caso são mais cómodas as de rodapé.

c) *As notas servem para referências externas e internas*. Tratado um assunto, pode pôr-se em nota «cf.» (que quer dizer «confrontar» e que remete quer para um outro livro quer para outro capítulo ou parágrafo do nosso trabalho). As referências internas podem também ser feitas no texto, se forem essenciais: um exemplo disto é o livro que estão a ler, onde de vez em quando há uma referência a outro parágrafo.

d) *As notas servem para introduzir uma citação de reforço* que no texto viria perturbar a leitura. Ou seja, faz-se uma afirmação no texto e depois, para não perder o fio ao discurso, passa-se à afirmação seguinte, mas após a primeira remete-se para a nota em que se mostra como uma conhecida autoridade confirma a afirmação feita[13].

e) *As notas servem para ampliar as afirmações que se fizeram no texto*[14] nesta medida são úteis porque permitem não sobrecarregar o texto com observações que, por importantes que sejam, são acessórias relativamente ao tema e se limitam a repetir de um ponto de vista diferente aquilo que já se disse de um modo essencial.

f) *As notas servem para corrigir as afirmações do texto:* estais seguros do que afirmais mas, ao mesmo tempo, conscientes de que pode haver quem não esteja de acordo, ou considerais que de um certo

[13] «Todas as afirmações importantes de factos que não são matéria de conhecimento geral... Devem ser baseadas numa prova da sua validade. Isto pode ser feito no texto, na nota de rodapé, ou em ambos» (Campbell e Ballou, *op. cit.*, p. 50).

[14] As notas *de conteúdo* podem ser utilizadas para discutir ou ampliar pontos do texto. Por exemplo, Campbell e Ballou (*op. cit.*, p. 50) recordam que é útil remeter para as notas discussões técnicas, comentários casuais, corolários e informações adicionais.

ponto de vista, se poderia fazer uma objecção à vossa afirmação. Será então prova não só de lealdade científica, mas também de espírito crítico inserir uma nota parcialmente redutiva[15].

g) *As notas podem servir para fornecer a tradução de uma citação* que era essencial apresentar em língua estrangeira, ou a *versão original de controlo* de uma citação que, por exigências de fluidez do discurso, era mais cómodo fazer em tradução.

h) *As notas servem para pagar as dívidas.* Citar um livro de que se tirou uma frase é pagar uma dívida. Citar um autor de quem se utilizou uma ideia ou uma informação é pagar uma dívida. Por vezes, todavia, também é preciso pagar dívidas cuja documentação não é fácil, e pode ser norma de correcção científica advertir, por exemplo, em nota, que uma série de ideias originais que estamos a expor não teria podido surgir sem os estímulos recebidos da leitura da obra tal, ou das conversas particulares com o estudioso tal.

Enquanto as notas do tipo *a*, *b* e *c* são mais úteis em rodapé, as notas do tipo *d* e *h* podem também ir para o fim do capítulo ou para o fim da tese, especialmente se forem muito longas. Todavia, diremos que *uma nota nunca deveria ser excessivamente longa*: de outro modo não será uma nota, mas *um apêndice*, e, como tal, deverá ser inserito e numerado no fim do trabalho. De qualquer forma, é preciso ser coerente: ou todas as notas em rodapé ou todas as notas em fim de capítulo, ou breves notas em pé-de-página e apêndices no fim do trabalho.

E recorde-se mais uma vez que se se estiver a analisar uma fonte homogénea, a obra de um só autor, as páginas de um diário, uma colecção de manuscritos, cartas ou documentos, etc., se poderão evitar as notas estabelecendo simplesmente no início do trabalho abreviaturas para as fontes e inserindo entre parênteses no texto, para qualquer citação ou referência, uma sigla com o número da página ou documento. Veja-se o parágrafo III.2.3. sobre as citações de clássicos e sigam-se as mesmas regras. Numa tese sobre autores medievais publicados na *Patrologia Latina* de Migne, evitar-se-ão centenas de notas introduzindo no texto parênteses deste tipo: (PL. 30, 231). Deve proceder-se do mesmo modo para referências a quadros, tabelas e figuras no texto ou em apêndice.

[15] Efectivamente, depois de termos dito que é útil fazer as notas, queremos precisar que, como também recordam Campbell e Ballou (*op. cit.*, P. 50), «o uso das notas com vista à elaboração do trabalho exige uma certa prudência. É necessário ter cuidado em não transferir para as notas informações importantes e significativas: as ideias directamente relevantes e as informações essenciais devem aparecer no texto». Por outro lado, como dizem os mesmos autores (*ibidem*), «qualquer nota em rodapé deve justificar praticamente a sua existência». Nada mais irritante que as notas que aparecem inseridas só para fazer figura e que não dizem nada de importante para os fins do discurso em questão.

V.4.2. *O sistema citação-nota*

Consideremos agora o uso da nota como meio para a referência bibliográfica: se no texto se falar de um autor qualquer ou se se citarem passagens dele, a nota correspondente fornecerá a referência bibliográfica adequada. Este sistema é muito cómodo, pois se a nota for em rodapé, o leitor saberá imediatamente de que obra se trata.

Este método impõe, porém, uma duplicação: as obras citadas em nota deverão depois encontrar-se na bibliografia final (exceptuando casos raros, em que a nota cita um autor que não tem nada a ver com a bibliografia específica da tese, como, por exemplo, se numa tese de astronomia quisesse citar «o Amor que move o sol e as outras estrelas»[16]; a nota bastaria).

Com efeito, não se pode dizer que se as obras citadas aparecerem já em nota, não será necessária a bibliografia final: na verdade, a bibliografia final serve para se ter uma panorâmica do material consultado e para dar informações globais sobre a literatura referente ao tema, e seria deselegante para com o leitor obrigá-lo a procurar os textos página por página, nas notas.

Além disso, a bibliografia final fornece, relativamente à nota, informações mais completas. Por exemplo, ao citar-se um autor estrangeiro, pode dar-se em nota apenas o título na língua original, enquanto a bibliografia citará também a existência de uma tradução. Por outro lado, na nota é costume citar o autor pelo *nome e apelido, enquanto na bibliografia* ele virá por ordem alfabética pelo apelido e nome. Além disso, se de um artigo houver uma primeira edição numa revista e depois uma reedição, muito mais fácil de encontrar num volume colectivo, a nota poderá citar só a segunda

[16] Dante, *Par.* XXXIII, 145.

edição, com a página do volume colectivo, enquanto a bibliografia deverá citar sobretudo a primeira edição. Uma nota pode abreviar certos dados, eliminar o subtítulo, não dizer de quantas páginas é o volume, enquanto a bibliografia deveria dar estas informações.

No Quadro 16 apresentamos um exemplo de uma página de tese com várias notas em rodapé e no Quadro 17 damos as mesmas referências bibliográficas como aparecem na bibliografia final, de modo a que se possam notar as diferenças.

Desde já advirto que o texto proposto como exemplo foi concebido *ad hoc* de modo a ter muitas referências de tipo diferente e, portanto, não me responsabilizo pelo seu valor ou clareza conceptual.

Advertimos ainda que, por razões de simplicidade, a bibliografia foi limitada aos dados essenciais, descurando-se as exigências de perfeição e globalidade enunciadas em III.2.3.

Aquilo que no Quadro 17 chamamos bibliografia *standard* poderia assumir variadas formas: os autores poderiam estar em maiúsculas, os livros assinalados com AAVV poderiam estar sob o nome do organizador, etc.

Vemos que as notas são menos precisas do que a bibliografia, não se preocupam em citar a primeira edição e destinam-se apenas a identificar o texto de que se fala, reservando para a bibliografia as informações completas; fornecem o número das páginas só nos casos indispensáveis, não dizem de quantas páginas é o volume que referem nem se está traduzido. Para isso há a bibliografia final.

QUADRO 16

EXEMPLO DE UMA PÁGINA COM O SISTEMA CITAÇÃO-NOTA

Chomsky[1], embora admitindo o princípio da semântica interpretativa de Katz e Fodor[2], segundo o qual o significado do enunciado é a soma dos significados dos seus constituintes elementares, não renuncia, porém, a reivindicar em todos os casos o primado da estrutura sintáctica profunda como determinante do significado[3].

A partir destas primeiras posições, Chomsky chegou a uma posição mais articulada, prenunciada também nas suas primeiras obras através de discussões de que dá conta no ensaio «Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation»[4], colocando a interpretação semântica a meio caminho entre a estrutura profunda e a estrutura de superfície. Outros autores, como, por exemplo, Lakoff[5], tentam construir uma semântica generativa em que a forma lógico-semântica gera a própria estrutura sintáctica[6].

[1] Para uma panorâmica satisfatória desta tendência, ver Nicolas Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1967.

[2] Jerrold J. Katz e Jerry A. Fodor, «The Structure of a Semantic Theory», *Language 39, 1963*.

[3] Noam Chomsky, *Aspects of a Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., M.I.T., 1965, p. 162.

[4] No volume *Semantics*, organizado por D. D. Steinberg e L. A. Jakobovits, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

[5] «On Generative Semantics», in AAVV, *Semantics*, cit.

[6] Na mesma linha, ver também: James McCawley, «Where do noun phrases come from?», in AAVV, *Semantics, cit.*

QUADRO 17

EXEMPLO DE BIBLIOGRAFIA *STANDARD* CORRESPONDENTE

AAVV, *Semantics: An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, organizado por Steinberg, D. D. e Jakobovits, L. A., Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. X-604.

Chomsky, Noam, *Aspects of a Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1965, pp. XX-252 (tr. it. in *Saggi Linguistici 2*, Torino, Boringhieri, 1970).

» «De quelques constantes de la théorie linguistique», *Diogène* 51, 1965 (tr. it. in AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, 1968).

» «Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation», in AAVV, *Studies in Oriental and General Linguistics*, organizado por Jakobson, Roman, Tóquio, TEC Corporation for Language and Educational Research, 1970, pp. 52-91; agora in AAVV, *Semantics* (v.), pp. 183-216.

Katz, Jerrold J. e Fodor, Jerry A., «The Structure of a Semantic Theory», *Language* 39, 1963 (agora in AAVV, *The Structure of Language*, organizado por Katz, J. J. e Fodor, J. A., Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964, pp. 479-518).

Lakoff, George, «On Generative Semantics», in AAVV, *Semantics (v.)*, pp. 232-296.

McCawley, James, «Where do noun phrases come from?», in AAVV, *Semantics* (v.), pp. 217-231.

Ruwet, Nicolas, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1967, pp. 452.

Quais são os defeitos deste sistema? Vejamos, por exemplo, a nota 5. Diz-nos que o artigo de Lakoff está no volume de AAVV, *Semantics*, cit. Onde é que ele foi citado? Por sorte na nota 4. E se tivesse sido citado dez páginas atrás? Repete-se, por comodidade, a citação? Deixa-se que o leitor vá verificar na bibliografia? Mas nesse caso é mais cómodo o sistema autor-data de que falaremos a seguir.

V.4.3. *O sistema autor-data*

Em muitas disciplinas (e cada vez mais nos últimos tempos) usa-se um sistema que permite eliminar todas as notas de referência bibliográfica conservando apenas as de discussão e as remissivas.

Este sistema pressupõe que a bibliografia final seja construída pondo em evidência o nome do autor e data de publicação da primeira edição do livro ou do artigo. A bibliografia, assume assim, uma das formas seguintes:

Corigliano, Giorgio
1969 *Marketing — Strategie e tecniche*, Milano, Etas Kompass, S.p.A. (2.ª ed., 1973, Etas Kompass Libri), pp. 304.

CORIGLIANO, Giorgio
1969 *Marketing — Strategie e tecniche*, Milano, Etas Kompass, S.p.A. (2.ª ed., 1973, Etas Kompass Libri), pp. 304.

Corigliano, Giorgio, 1969, *Marketing — Strategie e tecniche*, Milano, Etas Kompass, S.p.A. (2.ª ed., 1973, Etas Kompass Libri), pp. 304.

O que permite esta bibliografia? Permite, quando no texto se tem de falar deste livro, proceder do seguinte modo, evitando a chamada, a nota e a citação em rodapé:

Nas investigações sobre os produtos existentes «as dimensões da amostra são também função das exigências específicas da prova» (Corigliano, 1969: 73). Mas o mesmo Corigliano advertira de que a definição da área constitui uma definição de comodidade (1969: 71).

O que faz o leitor? Vai consultar a bibliografia final e compreende que a indicação «(Corigliano, 1969:73)» significa «página 73 do livro *Marketing* etc., etc.».

Este sistema permite simplificar muito o texto e eliminar oitenta por cento das notas. Além disso, leva-nos, ao redigir, a copiar os

dados de um livro (e de muitos livros, quando a bibliografia é muito grande) uma só vez.

É, pois, um sistema particularmente recomendável quando se tem de citar constantemente muitos livros e o mesmo livro com muita frequência, evitando assim fastidiosas pequenas notas à base de *ibidem*, de *op. cit.*, etc. É mesmo um sistema indispensável quando se faz uma resenha cerrada da literatura referente ao tema. Com efeito, considere-se uma frase como esta:

o problema foi amplamente tratado por Stumpf (1945: 88-100), Rigabue (1956), Azzimonti (1957), Forlimpopoli (1967), Colacicchi (1968), Poggibonsi (1972) e Gzbiniewsky (1975), enquanto é totalmente ignorado por Barbapedana (1950), Fugazza (1967) e Ingrassia (1970).

Se para cada uma destas citações se tivesse de pôr uma nota com a indicação da obra, ter-se-ia enchido a página de uma maneira inacreditável e, além disso, o leitor não teria à vista de modo tão evidente a sequência temporal e o desenvolvimento do interesse pelo problema em questão.

No entanto, este sistema só funciona em certas condições:

a) se se tratar de uma bibliografia muito *homogénea* e *especializada*, de que os prováveis leitores do trabalho estão já ao corrente. Se a resenha acima transcrita se referir, por exemplo, ao comportamento sexual dos batráquios (tema muito especializado), presume-se que o leitor saberá imediatamente que «Ingrassia, 1970» significa o volume *A limitação de nascimentos nos batráquios* (ou pelo menos concluirá que se trata de um dos estudos de Ingrassia do último período e, portanto, focado diversamente dos já conhecidos estudos do mesmo autor nos anos 50). Se, pelo contrário, fizerem, por exemplo, uma tese sobre a cultura italiana da primeira metade do século, em que serão citados romancistas, poetas, políticos, filósofos e economistas, o sistema já não funciona, pois ninguém está habituado a reconhecer um livro pela data e, se alguém for capaz disso num campo específico, não o será em todos;

b) se se tratar de uma bibliografia *moderna*, ou pelo menos dos últimos dois séculos. Num estudo de filosofia grega não é costume citar um livro de Aristóteles pelo ano de publicação (por razões compreensíveis);

c) se se tratar de bibliografia *científico-erudita:* não é costume escrever «Moravia, 1929» para indicar *Os indiferentes*.

Se o trabalho satisfizer estas condições e corresponder a estes limites, então o sistema autor-data é aconselhável.

No Quadro 18 vê-se a mesma página do Quadro 16 reformulada segundo o novo sistema: e vemos, como primeiro resultado, que ela fica mais *curta*, apenas com uma nota, em vez de seis. A bibliografia correspondente (Quadro 19) é um pouco mais extensa, mas também mais clara. A sucessão das obras de um mesmo autor salta à vista (note-se que quando duas obras do mesmo autor aparecem no mesmo ano, é costume especificar a data acrescentando-lhe letras por ordem alfabética), as referências internas à própria bibliografia são mais rápidas.

Repare-se que nesta bibliografia foram abolidos os AAVV, e os livros colectivos aparecem sob o nome do organizador (efectivamente «AAVV, 1971» não significaria nada, pois podia referir-se a muitos livros).

Note-se também que, além de se registarem artigos publicados num volume colectivo, por vezes pôs-se também na bibliografia sob o nome do organizador o volume colectivo de onde foram extraídos; e outras vezes o volume colectivo só é citado no ponto que se refere ao artigo. A razão é simples. Um volume colectivo como Steinberg & Jakobovits, 1971, é citado por si porque muitos artigos (Chomsky, 1971; Lakoff, 1971; McCawley, 1971) se referem a ele. Um volume como *The Structure of Language*, organizado por Katz e Fodor, é, pelo contrário, citado no corpo do ponto que diz respeito ao artigo «The Structure of a Semantic Theory» dos mesmos autores, porque não há outros textos na bibliografia que se refiram a ele.

Note-se, finalmente, que este sistema permite ver imediatamente quando um texto foi publicado pela primeira vez, embora estejamos habituados a conhecê-los através de reedições sucessivas. Por este motivo, o sistema autor-data é útil nos estudos homogéneos sobre uma disciplina específica, dado que nestes domínios é muitas vezes importante saber quem primeiro apresentou uma determinada teoria ou quem foi o primeiro a fazer uma dada pesquisa empírica.

Há uma última razão pela qual, se se puder, é aconselhável o sistema autor-data. Suponha-se que se acabou e se dactilografou uma tese com muitas notas em rodapé, de tal modo que, mesmo numerando-as por capítulo, se chegava à nota 125. Apercebemo-nos de súbito de que nos esquecemos de citar um autor importante, que não podíamos permitir-nos ignorar; e, além disso, que devíamos tê-lo

QUADRO 18

A MESMA PÁGINA DO QUADRO 16 REFORMULADA
COM O SISTEMA AUTOR-DATA

Chomsky (1965a: 162), embora admitindo o princípio da semântica interpretativa de Katz e Fodor (Katz & Fodor, 1963), segundo o qual o significado do enunciado é a soma dos significados dos seus constituintes elementares, não renuncia, porém, a reivindicar em todos os casos o primado da estrutura sintáctica profunda como determinante do significado[1].
A partir destas primeiras posições, Chomsky chegou a uma posição mais articulada, prenunciada também nas suas primeiras obras (Chomsky, 1965a: 163), através de discussões de que dá conta *in* Chomsky, 1970, onde coloca a interpretação semântica a meio caminho entre a estrutura profunda e a estrutura de superfície. Outros autores (por ex., Lakoff, 1971) tentam construir uma semântica generativa em que a forma lógico-semântica do enunciado gera a própria estrutura sintáctica (cf. também McCawley, 1971).

[1] Para uma panorâmica satisfatória desta tendência, ver Ruwet, 1967.

QUADRO 19
EXEMPLO DE BIBLIOGRAFIA CORRESPONDENTE
COM O SISTEMA AUTOR-DATA

Chomsky, Noam
1965a *Aspects of a Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, pp. XX-252 (tr. it. in Chomsky, *N., Saggi Linguistici* 2, Torino, Boringhieri, 1970).

1965b «De quelques constantes de la théorie linguistique», *Diogène* 51 (tr. it. in. AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, 1968).

1970 «Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation», in Jakobson, Roman, org., *Studies in Oriental and General Linguistics*, Tóquio, TEC Corporation for Language and Educational Research, pp. 52-91; agora *in* Steinberg & Jakobovits, 1971, pp. 183-216.

Katz, Jerrold J. & Fodor, Jerry A.
1963 «The Structure of a Semantic Theory», *Language* 39 (agora in Katz, J. J. & Fodor, J. A., *The Structure of Language*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964, pp. 479-518).

Lakoff, George
1971 «On Generative Semantics», in Steinberg & Jakobovits, 1971, pp. 232-296.

McCawley, James
1971 «Where do noun phrases come from?», *in* Steinberg & Jakobovits, 1971, pp. 217-231.

Ruwet, Nicolas
1967 *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, pp. 452.

Steinberg, D. D. & Jakobovits, L. A., orgs.
1971 *Semantics: An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. X-604.

citado logo no início do capítulo. Seria necessário inserir uma nova nota e mudar todos os números até ao 125!

Com o sistema autor-data não há esse problema: basta inserir no texto um simples parêntese com nome e data, e depois acrescentar a referência à bibliografia geral (a tinta ou apenas voltando a escrever [passar] uma página).

Mas não é necessário chegar à tese já dactilografada: acrescentar notas mesmo durante a redacção põe espinhosos problemas de renumeração, enquanto com o sistema autor-data não haverá aborrecimentos.

Embora ele se destine a teses bibliograficamente muito homogéneas, a bibliografia final pode também recorrer a múltiplas abreviaturas no que respeita a revistas, manuais ou actas.

Vejamos dois exemplos de duas bibliografias, uma de ciências naturais e outra de medicina:

Mesnil, F. 1896. *Études de morphologie externe chez les Annélides*. Bull. Sci. France Belg. 29: 110-287.

Adler, P. *1958. Studies on the Eruption of the Permanent Teeth*. Acta Genet. et Statist. Med., 8: 78: 94.

Não me perguntem o que isto quer dizer. Parte-se do princípio de que quem lê este tipo de publicações já o sabe.

V.5. Advertências, ratoeiras, costumes

São inúmeros os artifícios que se usam num trabalho científico e inúmeras são as ratoeiras em que se pode cair. Dentro dos limites deste breve estudo, forneceremos apenas, numa ordem dispersa, uma série de advertências que não esgotam o «mar dos Sargaços» que é necessário atravessar na redacção de uma tese. Estas breves advertências servirão tão-só para tornar o leitor consciente de uma quantidade de outros perigos que terá de descobrir por si próprio.

Não indicar referências e fontes para noções de conhecimento geral. Não passaria pela cabeça de ninguém escrever «Napoleão que, como disse Ludwig, morreu em Santa Helena» mas, frequentemente, cometem-se ingenuidades deste género. É fácil dizer «os teares mecânicos que, como disse Marx, assinalaram o advento da

revolução industrial», quando se trata de uma noção universalmente aceite, mesmo antes de Marx.

Não atribuir a um autor uma ideia que ele apresenta como ideia de outrem. Não só porque fariam figura de quem se serviu inconscientemente de uma fonte de segunda mão, mas também porque aquele autor pode ter referido essa ideia sem por isso a aceitar. Num pequeno manual que escrevi sobre o signo, referi entre as várias classificações possíveis, aquela que divide os signos em expressivos e comunicativos, e num exercício universitário encontrei escrito «segundo Eco, os signos dividem-se em expressivos e comunicativos», quando eu sempre recusei esta subdivisão por demasiado grosseira: citei-a por uma questão de objectividade mas não a adoptei.

Não acrescentar ou eliminar notas só para acertar a numeração. Pode acontecer que, na tese passada à máquina (ou mesmo simplesmente redigida de uma forma legível para a dactilógrafa), se tenha de eliminar uma nota que se verificou estar errada ou de acrescentar outra a todo o custo. Neste caso, toda a numeração ficaria errada, mas tanto melhor se se numerou capítulo por capítulo e não desde o princípio até ao fim da tese (uma coisa é corrigir de um a dez e outra de um a cento e cinquenta). Poderia ser-se tentado, para evitar mudar todos os números, a inserir uma nota para encher, ou eliminar outra. É humano. Mas nestes casos é melhor introduzir sinais adicionais como °, °°, +, + +, e assim por diante. É certo que isto tem aspecto provisório e pode desagradar ao orientador, pelo que, na medida do possível, é melhor acertar a numeração.

Há um método para citar de fontes de segunda mão, observando as regras de correcção científica. É sempre melhor não citar de fontes de segunda mão, mas por vezes não se pode evitá-lo. Há quem aconselhe dois sistemas. Suponhamos que Sedanelli cita de Smith a afirmação de que «a linguagem das abelhas é traduzível em termos de gramática transformacional». Primeiro caso: interessa-nos acentuar o facto de Sedanelli assumir ele próprio a responsabilidade desta afirmação; diremos então em nota, com uma fórmula pouco elegante:

1. C. Sedanelli, *Il linguaggio delle api*, Milano, Gastaldi, 1967, p. 45 (refere C. Smith, *Chomsky and Bees*, Chattanooga, Vallechiara Press, 1966, p. 56).

Segundo caso: interessa-nos focar o facto de a afirmação ser de Smith e só citarmos Sedanelli para ficarmos de consciência tranquila, dado que estamos a utilizar uma fonte de segunda mão: escreveremos então em nota:

1. C. Smith, *Chomsky and Bees*, Chattanooga, Vallechiara Press, 1966, p. 56 (citado por Sedanelli, *Il linguaggio delle api*, Milano, Gastaldi, 1967, p. 45).

Dar sempre informações precisas sobre as edições críticas, recensões e similares. Precisar se uma edição é edição crítica e organizada por quem. Precisar se uma segunda edição ou outra é revista, ampliada e corrigida, pois de outro modo pode acontecer que se atribuam a um autor opiniões que ele expressou na edição revista em 1970 de uma obra escrita em 1940 como se ele as tivesse expresso em 1940, quando provavelmente determinadas descobertas ainda não tinham sido feitas.

Atenção quando se cita um autor antigo de fontes estrangeiras. Culturas diversas dão nomes diferentes à mesma personagem. Os franceses dizem Pierre d'Espagne enquanto nós não dizemos Pedro de Espanha mas Pedro Hispano. Dizem Scot Erigène e nós dizemos Escoto Erígeno. Se se encontrar em inglês Nicholas of Cues, trata-se de Nicolau de Cusa (tal como saberão com certeza reconhecer personagens como Petrarque, Petrarch, MichelAnge, Vinci ou Boccace). Robert Grosseteste é entre nós Roberto Grosseteste e Albert Le Grand ou Albert the Great são Alberto Magno. Um misterioso Aquinas é São Tomás de Aquino. Aquele que para os ingleses e alemães é Anselm de (*of, von*) Canterbury é o nosso Anselmo de Aosta. Não falem de dois pintores a propósito de Roger van der Weyden e de Rogier de la Pasture, pois são uma e a mesma pessoa. E, naturalmente, Giove é Júpiter. Também é preciso atenção quando se transcrevem nomes russos de uma fonte francesa antiquada: não haverá problemas no caso de Estaline ou Lénine, mas terão vontade de copiar Ouspensky quando actualmente se translitera Uspenskij. O mesmo se pode dizer para as cidades: Den Haag, The Hague e La Haye são Haia.

Como fazer para saber estas coisas, que são centenas e centenas? Lendo sobre o mesmo tema vários textos em várias línguas. Fazendo parte do clube. Tal como qualquer adolescente sabe que Satchmo é Louis Armstrong e qualquer leitor de jornais sabe que Fortebraccio é Mario Melloni. Quem não sabe estas coisas faz figura de

novato e de provinciano; no caso de uma tese, (como aquela em que o candidato, após ter folheado uma fonte secundária qualquer, analisava as relações entre Arouet e Voltaire), em vez de «provinciano» chama-se «ignorante».

Decidir como formar os adjectivos a partir dos nomes próprios estrangeiros. Se escreverem «voltairiano» terão também de escrever «rimbaudiano». Se escreverem «volteriano», escrevam então, «rimbodiano» (mas o segundo uso é arcaico). São consentidas simplificações como «nitziano», para não escrever «nietzscheano».

Atenção aos números nos livros ingleses. Se num livro americano está escrito 2,625, isso significa dois mil seiscentos e vinte e cinco, enquanto 2.25 significa dois vírgula vinte e cinco.

Os italianos escrevem sempre Cinquecento, Settecento ou Novecento e não século XVI, XVIII *ou* XX. Mas se num livro francês ou inglês aparece «Quattrocento» em italiano, isso refere-se a um período preciso da *cultura italiana* e geralmente florentina. Nada de estabelecer equivalências fáceis entre termos de línguas diferentes. A «renaissance» em inglês cobre um período diferente do renascimento italiano, incluindo também autores do século XVII. Termos como «mannerismo» ou «Manierismus» são enganadores, e não se referem àquilo que a história da arte italiana chama «manierismo».

Agradecimentos — Se alguém, além do orientador, vos ajudou, com conselhos orais, empréstimo de livros raros ou com apoio de qualquer outro género, é costume inserir no fim ou no início da tese uma nota de agradecimento. Isto serve também para mostrar que o autor da tese se deu ao trabalho de consultar diversas pessoas. É de mau gosto agradecer ao orientador. Se vos ajudou, não fez mais que o seu dever.

Poderia ocorrer-vos agradecer ou declarar a vossa dívida para com um estudioso que o vosso orientador odeia, abomina e despreza. Grave incidente académico. Mas seria por vossa culpa. Ou têm confiança no orientador e se ele disse que tal estudioso é um imbecil, não deveriam consultá-lo, ou o orientador é uma pessoa aberta e aceita que o seu aluno recorra também a fontes de que ele discorda e, neste caso, jamais fará deste facto matéria de discussão, quando da defesa da tese. Ou então o orientador é um velho mandarim irascível, invejoso e dogmático e não deviam fazer a tese com um indivíduo deste género.

Mas se quiserem fazê-la mesmo com ele porque, apesar dos seus defeitos, lhes parece um bom protector, então sejam coerentemente desonestos e não citem o outro, pois terão escolhido ser da raça do vosso mestre.

V.6. O orgulho científico

Em IV.2.4. falámos da humildade científica, que diz respeito ao método de pesquisa e leitura de textos. Agora falamos do orgulho científico, que diz respeito à coragem da redacção.

Não há nada mais irritante do que aquelas teses (e por vezes acontece o mesmo com livros publicados) em que o autor apresenta constantemente *excusatiomes non petitae.*

Não somos qualificados para abordar um tal assunto, todavia, queremos avançar a hipótese de...

O que é isso de não ser qualificado? Dedicaram meses e talvez anos ao tema escolhido, presumivelmente leram tudo o que havia a ler sobre isso, pensaram nele, tomaram apontamentos, e agora apercebem-se de que não são qualificados? Mas o que é que fizeram durante todo este tempo? Se não se sentiam qualificados, não apresentassem a tese. Se a apresentaram, é porque se sentiam preparados e, seja como for, não têm direito a atenuantes. Portanto, uma vez expostas as opiniões dos outros, uma vez expressas as dificuldades, uma vez esclarecido se sobre um dado tema são possíveis respostas alternativas, *lancem-se para a frente.* Digam, tranquilamente: «pensamos que» ou «pode considerar-se que». No momento em que estão a falar, são o especialista. Se se descobrir que são um falso especialista, tanto pior para vocês, mas não têm o direito de hesitar. Vocês são o representante da humanidade que fala em nome da colectividade sobre um determinado assunto. Sejam modestos e prudentes antes de abrir a boca, mas, quando a abrirem, sejam arrogantes e orgulhosos.

Fazer uma tese sobre o tema X significa presumir que até então ninguém tivesse dito nada de tão completo nem de tão claro sobre o assunto. Todo este livro vos ensinou a serem cautelosos na escolha do tema, a serem suficientemente perspicazes para o escolher muito limitado, talvez muito fácil, talvez ignobilmente sectorial. Mas sobre aquele que escolheram, nem que tenha por título *Variações*

na venda de jornais diários no quiosque da esquina da Via Pisacane com a Via Gustavo Modena de 24 a 28 de Agosto de 1976, sobre esse devem ser *a máxima autoridade viva.*

E mesmo que tenham escolhido uma tese de compilação que resume tudo o que foi dito sobre o tema sem acrescentar nada de novo, serão uma autoridade sobre aquilo que foi dito por outras autoridades. Ninguém deve saber melhor que vocês tudo aquilo que foi dito sobre esse assunto.

Evidentemente, deverão ter trabalhado de modo a ficarem com a consciência tranquila. Mas isso é outra coisa. Aqui estamos a falar de questões de estilo. Não sejam lamechas nem embaraçados, porque isso aborrece.

Atenção: o capítulo seguinte não foi composto em tipografia, mas escrito à máquina. Serve para vos mostrar um modelo de redacção definitiva da tese. Há ainda erros e correcções, pois nem eu nem vocês somos perfeitos.

A redacção definitiva comporta dois momentos: a redacção final e passar à máquina.

Aparentemente, a redacção final é uma tarefa que vos cabe e um problema conceptual, enquanto a cópia diz respeito à dactilógrafa e é uma tarefa manual. Mas não é bem assim. Dar forma dactilografada a uma tese significa também algumas opções de método. Se a dactilógrafa as faz em vosso lugar, seguindo os seus critérios, isso não impede que a vossa tese tenha um método gráfico-expositivo que decorre também do seu conteúdo. Mas se, como é de esperar, estas escolhas forem feitas por vocês, seja qual for o tipo de exposição adoptado (à mão, à máquina só com um dedo ou — horror — para o gravador) ela deve já conter as instruções gráficas para a dactilógrafa.

Eis porque neste capítulo encontrarão instruções gráficas que implicam quer uma ordem conceptual quer um «cunho comunicativo» da vossa tese.

Até porque não afirmamos que se deva necessariamente entregar a tese a uma dactilógrafa. Poderão ser vocês a passá-la, sobretudo se se tratar de um trabalho que exija convenções gráficas particulares. Além disso, pode ainda dar-se o caso de poderem passá-la uma primeira vez, deixando apenas à dactilógrafa o trabalho de a fazer com perfeição e asseio.

O problema é se sabem ou se conseguem aprender a escrever à máquina: de resto, uma máquina portátil pouco mais custa do que pagar o trabalho a uma dactilógrafa.

VI. A REDACÇÃO DEFINITIVA

VI.1. Critérios gráficos

VI.1.1. Margens e espaços

Este capítulo inicia-se com o título, em MAIÚSCULAS, alinhado à esquerda (mas poderia também ser centrado a meio da página). O capítulo leva um número de ordem, neste caso em números romanos (veremos depois as alternativas possíveis).

Seguidamente, deixando três ou quatro linhas em branco, aparece alinhado à esquerda, sublinhado, o título do parágrafo, que tem o número ordinal do capítulo e o número cardinal que o diferencia. Vem depois o título do subparágrafo, duas linhas abaixo (ou a dois espaços): o título do subparágrafo não é sublinhado, para o distinguir do do parágrafo. O texto começa três linhas abaixo do título, e a primeira palavra do parágrafo é recolhida de dois espaços. Pode decidir-se proceder assim apenas quando se abre parágrafo, como estamos a fazer aqui.

Este recolhimento quando se abre parágrafo é importante porque permite compreender imediatamente que o parágrafo anterior terminou e que o discurso é retomado depois de uma pausa. Como já vimos, é conveniente fazer parágrafo com frequência, mas não se deve fazê-lo ao acaso. Um parágrafo significa que um período contínuo, composto de várias frases, chegou organicamente ao seu termo e que se inicia uma outra parte do discurso. É como se estivéssemos a falar e nos interrompêssemos a dada altura para dizer:"Estão a compreender? De acordo? Bom, então prossigamos." Uma vez que todos estão de acordo, faz-se parágrafo e prossegue-se, exactamente como estamos a fazer agora.

Terminado o parágrafo, deixar-se-ão entre o fim do texto e o título do novo parágrafo ou subparágrafo outras três linhas (três espaços).

Esta página está dactilografada a dois espaços. Muitas teses são a três espaços, pois assim ficam mais legíveis e mais volumosas, sendo ao mesmo tempo mais fácil substituir uma página a refazer. No caso de escrita a três espaços, a distância entre título de capítulo, título de parágrafo e outros títulos eventuais, aumenta uma linha.

Se a tese for passada por uma dactilógrafa, ela sabe quais as margens que é necessário deixar dos quatro lados. Se forem vocês a passá-la, pensem que as páginas irão ser encadernadas de qualquer maneira e que terão de permanecer legíveis do lado em que forem coladas. Recomenda-se também que se deixe um certo espaço à direita.

Este capítulo sobre critérios gráficos, como certamente já perceberam, não está em caracteres tipográficos, reproduzindo nas suas páginas, dentro do formato deste livro, as páginas dactilografadas de uma tese. Trata-se, portanto, de um capítulo que, enquanto fala da vossa tese, fala também de si próprio. Sublinham-se aqui certos termos para mostrar como e quando eles devem ser sublinhados, inserem-se notas para mostrar como elas devem ser inseridas, subdividem-se capítulos e parágrafos para mostrar o critério de subdivisão de capítulos, parágrafos e subparágrafos.

VI.1.2. Sublinhados e maiúsculas

A máquina de escrever não possui o carácter itálico, mas apenas o redondo. Por este motivo, aquilo que nos livros está em itálico, numa tese de licenciatura deve ser sublinhado. Se a tese fosse um trabalho dactilografado para publicar, o tipógrafo comporia em itálico todas as palavras sublinhadas.

O que se sublinha? Depende do tipo de tese, mas, em geral, os critérios são os seguintes:

a) palavras estrangeiras de uso pouco comum (não se sublinham as que já estão aportuguesadas ou são de uso corrente: bar, sport, mas também boom ou

crack; numa tese sobre astronáutica, já não se sublinham termos correntes nesse domínio, como splash down);

b) nomes científicos como felis catus, euglena viridis, clerus apivorus;

c) termos técnicos que se queiram acentuar: "o método de carrotagem nos processos de prospecção petrolífera...";

d) frases inteiras (desde que não sejam demasiado longas) que constituam o enunciado de uma tese ou a sua demonstração conclusiva: "queremos portanto demonstrar que se processaram profundas modificações na definição de 'doença mental'";

e) títulos de livros (não os títulos dos capítulos ou dos ensaios de revistas);

f) títulos de poesias, obras teatrais, quadros e esculturas: "Lucia Vaina-Pusca refere-se a Knowledge and Belief de Hintikka para demonstrar, no seu ensaio 'La théorie des mondes possibles dans l'étude des textes - Baudelaire lecteur de Brueghel', que a poesia Les aveugles de Baudelaire se inspira na Parábola dos Cegos de Brueghel";

g) títulos de diários e semanários: "ver o artigo "E depois das eleições?", publicado no L'Espresso de 24 de Junho de 1976";

h) títulos de filmes, canções e óperas líricas.

Atenção: não sublinhar as citações de outros autores, aos quais se aplicam as regras enunciadas em V.3.; nem sublinhar trechos superiores a duas ou três linhas: sublinhar demasiado acaba por retirar toda a eficácia a este meio. Um sublinhado deve sempre corresponder à entoação especial que se daria à voz se se lesse o texto, deve atrair a atenção do destinatário mesmo que, por acaso, este se tivesse distraído.

Em muitos livros, a par dos itálicos (isto é, dos sublinhados) utiliza-se também o versalete, que é uma maiúscula de corpo menor do que a utilizada no início das frases ou nomes próprios. Como a máquina de escrever não tem este

carácter, poderá usar-se (com muita parcimónia!) a maiúscula em palavras isoladas de particular importância técnica. Neste caso, escrever-se-ão em MAIÚSCULAS as palavras-chave do trabalho e sublinhar-se-ão as frases, as palavras estrangeiras ou os títulos. Vejamos um exemplo:

> Hjelmslev chama FUNÇÃO SÍGNICA à correlação estabelecida entre os dois FUNTIVOS pertencentes aos dois planos, quanto ao resto independentes, da EXPRESSÃO e do CONTEÚDO. Esta definição põe em causa a noção de signo como entidade autónoma.

É claro que cada vez que se introduzir um termo técnico em versalete (mas isto aplica-se também no caso de se usar o método do sublinhado), o termo introduzido em versalete deve ser definido ou imediatamente antes ou imediatamente a seguir. Não utilizem os versaletes por razões enfáticas ("aquilo que descobrimos parece-nos DECISIVO para os fins do nosso discurso"). De uma maneira geral, não enfatizem de modo nenhum, não usem pontos de exclamação ou reticências (a não ser para indicar a interrupção de um texto citado). Pontos de exclamação, reticências e maiúsculas utilizados em termos não técnicos são próprios dos escritores diletantes e só aparecem em edições do autor.

VI.1.3. Parágrafos

Um parágrafo pode ter subparágrafos, como neste capítulo. Se o título do parágrafo estiver sublinhado, o título do subparágrafo diferenciar-se-á por não o estar, e isso será o suficiente, mesmo que a distância entre título e texto seja sempre a mesma. Por outro lado, como se pode ver, para distinguir o parágrafo do subparágrafo intervém a numeração. O leitor compreende muito bem que o número romano indica o capítulo, o primeiro número árabe indica o parágrafo e o segundo o subparágrafo.

IV.1.1. Parágrafos - Repete-se aqui o título do subparágrafo para mostrar um outro sistema: o título faz parte do corpo do parágrafo e é sublinhado. Este sistema é perfeitamente possível, mas impede-vos de utilizar o mesmo artifício para uma ulterior subdivisão dos subparágrafos, o que por vezes tem a sua utilidade (como veremos neste mesmo capítulo).

Poderia usar-se um sistema de numeração sem títulos. Vejamos uma maneira como o subparágrafo que estão a ler poderia ter sido introduzido:

IV.1.1. O texto teria começado imediatamente a seguir aos números e toda a linha ficaria separada por duas linhas do parágrafo anterior. Todavia, a presença de títulos não só ajuda o leitor, mas põe uma exigência de coerência ao autor, porque o obriga a definir com um título (e, portanto, a justificar com a relevância de uma questão essencial) o parágrafo em causa. O título mostra que o parágrafo tinha uma razão de ser enquanto parágrafo.

Com títulos ou sem eles, os números que assinalam os capítulos e parágrafos podem ser de natureza diversa. Remetemo-los ao parágrafo VI.4., "O índice", onde encontrarão alguns modelos de numeração. Remetemo-los para o índice porque a organização do índice deve reflectir com exactidão a organização do texto e vice-versa.

VI.1.4. Aspas e outros sinais

As aspas utilizam-se nos seguintes casos:

a) citação de frase ou curto período de outro autor no corpo do parágrafo, como faremos agora, recordando que, segundo Campbell e Ballou, "as citações directas que não ultrapassarem as três linhas dactilografadas são encerradas entre aspas e aparecem no texto"[1];

1. W.G. Campbell e S.V. Ballou, Form and Style - Theses, Reports, Term Papers, 4ª ed., Boston, Houghton Mifflin, 1974, p.40.

b) citações de palavras isoladas de outros autores, como estamos a fazer agora ao recordar que segundo os citados Campbell e Ballou, as nossas aspas chamam-se "quotation marks" (mas como se trata de um termo estrangeiro poderemos também escrever "quotation marks"). Evidentemente, se aceitarmos a terminologia dos nossos autores e adoptarmos este termo técnico, já não escreveremos "quotation marks", mas quotation marks, ou mesmo, num tratado sobre os costumes tipográficos anglo-saxónicos, QUOTATION MARKS (dado que se trata aqui de um termo técnico que constitui uma das categorias do nosso estudo);

c) termos de uso comum ou de outros autores a quem queiramos atribuir a conotação de "assim chamado". Ou seja, escreveremos que aquilo que a estética idealista chamava "poesia" não tinha a mesma extensão que o termo técnico POESIA assume no catálogo de uma casa editora, enquanto oposto a PROSA e ENSAÍSTICA. Da mesma maneira diremos que a noção hjelmsleviana de FUNÇÃO SÍGNICA põe em causa a noção corrente de "signo". Não aconselhamos a usar aspas para dar ênfase a um termo, como alguns pretendem, porque nesse caso recorre-se ao sublinhado ou às aspas 'simples'.

d) citações de falas de obras de teatro. É certo que se pode dizer que Hamlet pronuncia a fala "Ser ou não ser? Eis a questão", mas eu aconselharia, ao transcrever um trecho teatral, a dispô-lo do seguinte modo:

Hamlet - Ser ou não ser? Eis a questão.

a menos que a literatura crítica específica a que se recorre não use tradicionalmente outros sistemas.

Como fazer para citar, num texto alheio entre aspas, um outro texto com aspas? Usam-se as aspas simples, como quando se diz que, segundo Smith, "a célebre fala 'ser ou não ser' constituiu o cavalo de batalha de todos os intérpretes shakespeareanos".

E se Smith disse que Brown disse que Wolfram disse uma coisa? Há quem resolva este problema escrevendo que segundo a conhecida afirmação de Smith "todos aqueles que se referem a Brown quando afirma 'refutar o princípio de Wolfram para quem «o ser e o não ser coincidem»', incorrem num erro injustificável." Mas se formos ver V.3.1. (regra 8), verificamos que, se a citação de Smith for colocada em corpo menor recolhido, consegue-se evitar uma aposição de aspas, podendo-nos assim limitar a usar aspas simples e duplas.

Todavia, no exemplo anterior encontrámos também as aspas chamadas «em ângulo» ou de sargento ou italianas. São utilizadas bastante raramente, até porque não as há nas máquinas de escrever. Num texto meu encontrei-me, todavia, na necessidade de as utilizar, pois tendo empregado as aspas duplas para as citações curtas e para as conotações de "assim chamado", tinha de diferenciar o uso de um termo enquanto significante (pondo-o /entre barras/) e o uso de um termo enquanto «significado». Disse assim que a palavra /cão/ significa «animal carnívoro quadrúpede etc». Trata-se de casos raros em que se deve tomar uma decisão de acordo com a literatura crítica a que se recorre, utilizando depois a caneta de feltro para corrigir a tese já dactilografada, tal como fiz nesta página.

Temas específicos exigem outros sinais, não se podendo dar instruções de ordem geral. Para certas teses de lógica, de matemática ou de línguas não europeias, se não se tem uma dessas máquinas eléctricas com alfabeto de esfera magnética (onde se pode inserir a esfera com um dado alfabeto) só nos resta escrever à mão, o que indubitavelmente é mais cansativo. Nos casos, porém, em que se tem de escrever uma fórmula (ou uma palavra grega ou russa) una tantum, além de escrevê-la à mão, existe ainda uma outra possibilidade: no caso dos alfabetos grego ou cirílico, pode-se transliterá-la segundo critérios internacionais (ver quadro 20), enquanto no caso da fórmula lógico-matemática existem frequentemente grafemas alternativos que a máquina pode produzir. Deverão,

evidentemente, informar-se junto do orientador se podem efectuar estas substituições, ou consultar a literatura sobre o tema, mas vejamos, para dar um exemplo, uma série de expressões lógicas (à esquerda), que podem ser transcritas com menos esforço na forma da direita:

$p \supset q$	passa a	$p \longrightarrow q$
$p \wedge q$	"	$p \cdot q$
$p \vee q$	"	$p \ \underline{v}\ q$
$\Box p$	"	Lp
$\Diamond p$	"	Mp
$\sim p$	"	-p
$(\forall x)$	"	(Ax)
$(\exists x)$	"	(Ex)

As primeiras cinco substituições seriam também aceitáveis para imprimir; as últimas três são aceitáveis no âmbito de uma tese dactilografada, fazendo-as talvez anteceder de uma nota inicial que justifique e torne explícita a vossa decisão.

Poderá haver problemas semelhantes com teses de linguística onde um fonema pode ser representado como [b], mas também como /b/.

Noutros tipos de formalização, sistemas de parênteses podem ser reduzidos a sequências de parênteses curvos, pelo que a expressão

$\{[(p \supset q) \wedge (q \supset r)] \supset (p \supset r)\}$ pode tornar-se

$(((p \longrightarrow q) \ . \ (q \longrightarrow r)) \longrightarrow (p \longrightarrow r))$

Do mesmo módo, quem faz uma tese de linguística transformacional sabe que as disjunções em árvore podem ser etiquetadas com parênteses. Mas quem empreende trabalhos do género já sabe estas coisas.

VI.1.5. Sinais diacríticos e transliterações

Transliterar significa transcrever um texto adoptando um sistema alfabético

diferente do original. A transliteração não tem o objectivo de dar uma interpretação fonética de um texto, mas sim de reproduzir o original letra por letra de modo a que seja possível a qualquer pessoa reconstituir o texto na grafia original, mesmo conhecendo apenas os dois alfabetos.

Recorre-se à transliteração para a maior parte dos nomes históricos e geográficos e para palavras que não têm correspondente em português.

Os sinais diacríticos são sinais acrescentados às letras normais do alfabeto com o objectivo de lhes dar um valor fonético particular. Assim, são também sinais diacríticos os nossos acentos correntes (por exemplo, o acento agudo "´" dá ao "e" no final da palavra a pronúncia aberta de José), bem como a cedilha francesa "ç", o til espanhol "ñ", o trema alemão "ü" e os sinais menos conhecidos de outros alfabetos: o "č" russo, o "ø" cortado dinamarquês, o "ł" cortado polaco etc.

Numa tese que não seja de literatura polaca, pode, por exemplo, eliminar-se a barra no "l": em vez de escrever "Łodz", escrever-se-á então "Lodz"; é o que fazem também os jornais. Mas, para as línguas latinas, geralmente somos mais exigentes. Vejamos alguns casos.

Respeitamos em qualquer livro o uso de todos os sinais particulares do alfabeto francês. Estes sinais têm todos uma tecla correspondente, para as minúsculas, nas máquinas de escrever correntes. Para as maiúsculas, escrevemos Ça ira, mas escrevemos Ecole, e não École, A la recherche..., e não À la recherche..., porque em francês, mesmo em tipografia, as maiúsculas não se acentuam.

Respeitamos sempre, quer para as minúsculas quer para as maiúsculas, o uso de três sinais particulares do alfabeto alemão: ä, ö, ü. E escrevemos sempre ü, e não ue (Führer, e não Fuehrer).

Respeitamos em qualquer livro, quer para as minúsculas quer para as maiúsculas, o uso dos sinais particulares do alfabeto espanhol: as vogais com acento agudo e o n com til: ñ. Para o til do ñ minúsculo pode usar-se o sinal de acento circunflexo: n̂. Mas não o farei numa tese de literatura espanhola.

Respeitamos em qualquer livro, quer para as minúsculas, quer para as maiúsculas o uso dos sinais particulares do alfabeto português: as vogais com til e a consoante ç.

Para as outras línguas é necessário decidir caso a caso, e como sempre a solução será diferente consoante se cite uma palavra isolada ou se faça a tese sobre essa língua específica. Para casos isolados, pode recorrer-se às convenções adoptadas pelos jornais ou pelos livros não científicos. A letra dinamarquesa å vem por vezes expressa com aa, o ý checo transforma-se em y, o ł polaco torna-se l, e assim por diante.

Apresentamos no quadro 20 as regras de transcrição diacrítica dos alfabetos grego (que pode vir transliterado em teses de filosofia) e cirílico (que serve para o russo e outras línguas eslavas, evidentemente para teses que não sejam de eslavística).

QUADRO 20

COMO TRANSLITERAR ALFABETOS NÃO LATINOS

ALFABETO RUSSO

M/m	Transl.	M/m	Transl.
А а	a	П п	p
Б б	b	Р р	r
В в	v	С с	s
Г г	g	Т т	t
Д д	d	У у	u
Е е	e	Ф ф	f
Ё ё	ë	Х х	ch
Ж ж	ž	Ц ц	c
З з	z	Ч ч	č
И и	i	Ш ш	š
Й й	j	Щ щ	šč
К к	k	Ы ы	y
Л л	l	Ь ь	'
М м	m	Э э	è
Н н	n	Ю ю	ju
О о	o	Я я	ja

QUADRO 20 (*Continuação*)

ALFABETO GREGO ANTIGO

MAIÚSCULAS	MINÚSCULAS	TRANSLITERAÇÃO
Α	α	a
Β	β	b
Γ	γ	gh
Δ	δ	d
Ε	ε	ĕ
Ζ	ζ	z
Η	η	ē
Θ	ϑ	th
Ι	ι	ĭ
Κ	κ	c
Λ	λ	l
Μ	μ	m
Ν	ν	n
Ξ	ξ	x
Ο	ο	ŏ
Π	π	p
Ρ	ρ	r
Σ	σ ς	s
Τ	τ	t
Υ	υ	ü
Φ	φ	ph
Χ	χ	ch
Ψ	ψ	ps
Ω	ω	ō

Observação: γγ = ngh
γκ = nc
γξ = ncs
γχ = nch

VI.1.6. Pontuação, acentos, abreviaturas

Mesmo entre os grandes editores, há diferenças na utilização dos sinais de pontuação e na forma de pôr aspas, notas e acentos. De uma tese exige-se uma precisão menor do que a um trabalho dactilografado pronto para a tipografia. De qualquer forma, é conveniente estar informado sobre estes critérios e aplicá-los na medida do possível. A título de guia damos aqui as instruções fornecidas pelo editor italiano que publicou este livro, advertindo que, para alguns critérios, outros editores procedem de maneira diferente. Mas aquilo que conta não é tanto o critério quanto a constância na sua aplicação.

Pontos e vírgulas. Os pontos e as vírgulas, quando se seguem a citações entre aspas, ficam sempre dentro das aspas, desde que estas encerrem um discurso completo. Diremos assim que Smith, a propósito da teoria de Wolfram, se interroga se devemos aceitar a sua opinião de que "O ser é idêntico ao não ser, qualquer que seja o ponto de vista em que o consideremos." Como se vê, o ponto final fica dentro das aspas, pois a citação de Wolfram também termina com um ponto. Pelo contrário, diremos que Smith não está de acordo com Wolfram quando afirma que "o ser é idêntico ao não ser". E poremos o ponto após a citação porque ela constitui apenas um trecho do período citado. O mesmo se fará para as vírgulas: diremos que Smith, depois de ter citado a opinião de Wolfram, para quem "o ser é idêntico ao não ser", a refuta excelentemente. Mas procederemos de forma diferente citando, por exemplo, uma fala como esta: "Não penso, 'disse,' que isso seja possível." Recordamos ainda que não se usam vírgulas antes de parêntese. Deste modo, não escreveríamos "amava as palavras matizadas, os sons cheirosos, (ideia simbolista), as sensações aveludadas" mas sim "amava as palavras matizadas, os sons cheirosos (ideia simbolista), as sensações aveludadas".

Chamadas. A chamada coloca-se a seguir ao sinal de pontuação. Assim, escreveremos:

A resenha mais satisfatória sobre o tema, depois da de Vulpius,[1] é a de Krahehenbuel.[2] Este último não satisfaz todas as exigências a que Papper chama "limpidez",[3] mas é definido por Grumpz[4] como um "modelo de perfeição".

Acentos . No italiano, as vogais a, i, o, u, se acentuadas no final da palavra tomam acento grave (ex.: accadrà, così, però, gioventù). Pelo contrário a vogal, sempre que no fim da palavra, pede quase sempre o acento agudo (ex.: perché, poiché, trentatré, affinché, né, poté) salvo algumas excepções : è, cioè, caffè, tè, ahimè, ohimè, piè, diè, stiè, scimpanzè; note-se todavia que serão graves os acentos de todas as palavras derivadas do francês como : gilè, canapè, lacchè, bebè, bignè, além de nomes como Giosuè, Mosè, Noè e outros. Em caso de dúvida, consulte-se um bom dicionário de italiano.

Os acentos tónicos (subìto, princìpi, mèta, èra, dèi, sètta, dài, dànno, follìa, tintinnìo) não são usados, excepção feita para subìto e princìpi em frases verdadeiramente ambíguas :

Tra princìpi e princìpi incerti fallirono i moti del 1821.

Note-se que o E maiúsculo inicial de uma palavra francesa nunca é acentuado (Ecole, Etudiant, Edition e não École, Étudiant, Édition).

As palavras espanholas têm só acentos agudos: Hernández, García Lorca, Verón.

---

1. Por exigências de precisão, fazemos corresponder à chamada a nota. Mas trata-se de um autor imaginário.
2. Autor imaginário
3. Autor imaginário
4. Autor imaginário

QUADRO 21
ABREVIATURAS MAIS USUAIS PARA UTILIZAR EM NOTA OU NO TEXTO

Anon.	Anónimo
art.	artigo (não para artigos de jornal, mas para artigos de leis e similares)
l.	livro (por exemplo, vol. I, t. I, l. I)
cap.	capítulo, plural capp. (por vezes também c., mas em certos casos c. quer dizer coluna)
col.	coluna, plural coll. (ou c.)
cf.	confrontar, ver também, referir-se a
ed.	edição (primeira, segunda; mas em bibliografias inglesas ed. quer dizer organizador, *editor*, plural eds.)
e.g.	(nos textos ingleses) *exempli gratia*, por exemplo
ex.	por exemplo
fig.	figura, plural figg.
fl.	folha, também fol., foll. ou f. e ff.
ibid.	ou também *ibidem*, no mesmo lugar (isto é, mesma obra e mesma página; se for a mesma obra mas não a mesma página, então é *op. cit.*, seguido da pág.)
i.e.	(nos textos ingleses) *id est*, isto é, quer dizer
infra	ver abaixo
loc. cit.	lugar citado
MS	manuscrito, plural MSS
NB	note bem
n.	nota (ex.: ver ou cf. n. 3).
NS	Nova Série
n.º	número (por vezes também n.), mas pode-se evitar escrevendo só o número
op. cit.	obra já citada anteriormente pelo mesmo autor
passim	aqui e ali (quando não nos referimos a uma página precisa porque o conceito é tratado pelo autor em toda a obra).
p.	página, também pág., plural pp.
par.	parágrafo *(também §)*
pseud.	pseudónimo, quando a atribuição a um autor é discutível escreve-se pseudo
f. e v.	frente e verso (página ímpar e página par)
s.d.	sem data (de edição), também s/d
s.l.	sem local (de edição), também s/d
seg.	seguinte, também sg., plural sg. (ex.: p. 34 sg.)
sec.	secção
sic	assim (escrito assim mesmo pelo autor que estou a citar; pode usar-se quer como medida de prudência quer como sublinhado irónico no caso de erro significativo)
NdA	Nota do autor (habitualmente entre parênteses rectos; também N. A.)
NdT	Nota do tradutor (habitualmente entre parênteses rectos; também N. T.)
NdO	Nota do organizador (habitualmente entre parênteses rectos; também N. O.)
q.	quadro
tab.	tabela
tr.	tradução, também trad. (pode ser seguido do nome da língua, do tradutor ou de ambos)
V.	ver
V.	verso, plural vv (se se citarem muitos versos, é melhor não utilizar v. para ver, mas sim cf.); pode também dizer-se vs., plural vss., mas atenção para não confundir com a abreviatura seguinte.
vs.	*versus*, em oposição a (ex.: branco vs. preto, branco *vs.* preto, branco *vs.* preto; mas pode-se também escrever branco/preto).
viz.	(nos textos ingleses) *videlicet*, quer dizer, e precisamente
vol.	volume, plural vols. (vol. significa geralmente um dado volume de uma obra em vários volumes, enquanto vols. significa o número de volumes de que se compõe a obra)
NB.	Esta é uma lista das abreviaturas mais comuns. Temas específicos (paleografia, filologia clássica e moderna, lógica, matemática, etc.) têm séries de abreviaturas particulares que poderão aprender-se lendo a literatura crítica respectiva.

VI.1.7. Alguns conselhos dispersos

Não exagerem com as maiúsculas. É claro que poderão escrever o Amor e o Ódio se estiverem a analisar duas noções filosóficas precisas de um autor antigo, mas, hoje em dia, um autor moderno que fale do Culto da Família, só utiliza as maiúsculas em tom irónico. Num discurso de antropologia cultural, se quiserem dissociar a vossa responsabilidade de um conceito que atribuem a outrem, é preferível escreverem o "culto da família". Pode escrever-se o Ressurgimento e o Terciário, mas não vejo por que não escrever o ressurgimento e o terciário.

Escrever-se-á Banco do trabalho e não Banco do Trabalho, o Mercado comum de preferência a Mercado Comum.

Eis alguns exemplos de maiúsculas habitualmente consentidas e outras a evitar:

A América do Norte, a parte norte da América, o mar Negro, o monte Branco, o Banco da agricultura, o Banco de Nápoles, a Capela Sistina, o Palácio Madama, o Hospital maior, a Estação central (se é uma estação específica que se chama desta maneira: pelo que falareis da Estação central de Milão e da estação central de Roma), a Magna Carta, a Bula de oiro, a igreja de Santa Catarina e as cartas de santa Catarina, o mosteiro de São Bento e a regra de são Bento, o senhor Teste, a senhora Verdurin. Os italianos costumam dizer praça Garibaldi e rua de Roma mas em certas línguas diz-se Place Vendôme e Square Gay-Lussac.

Os substantivos comuns alemães escrevem-se com maiúscula, como se faz nesta língua (Ostpolitik, Kulturgeschichte).

Dever-se-á pôr em minúsculas tudo o que se puder sem comprometer a compreensão do texto: os italianos, os congoleses, o bispo, o doutor, o coronel, o habitante de Vareso, o habitante de Bérgamo, a 2ª guerra mundial, a paz de Viena, o prémio Strega, o presidente da república, o santo padre, o sul e o norte.

Para usos mais precisos é melhor seguir a literatura da disciplina que se estuda, mas utilizando como modelo os textos publicados nos últimos dez anos.

Quando abrirem aspas fechem-nas sempre. Parece uma recomendação idiota, mas trata-se de uma das negligências mais comuns num trabalho dactilografado. A citação começa e depois já não se sabe onde acaba.

Não escrevam demasiados números em algarismos árabes. Evidentemente esta advertência não tem razão de ser se se fizer uma tese de matemática ou de estatística, ou se se citarem dados e percentagens precisas. Mas no decurso de uma exposição corrente digam que um dado exército tinha cinquenta mil (e não 50.000) homens, que uma dada obra é em três (e não 3) volumes, a menos que estejam a fazer uma citação bibliográfica precisa, do tipo "3 vols.". Digam que as perdas aumentaram dez por cento, que fulano morreu aos sessenta anos, que a cidade distava trinta quilómetros.

Utilizem os algarismos nas datas, que é sempre preferível serem por extenso: 17 de Maio de 1973 e não 17/5/73, mas podem abreviar e dizer a guerra de 14-18. É claro que, quando tiverem de datar toda uma série de documentos, de páginas de diário, etc., deverão utilizar datas abreviadas.

Direis que um determinado acontecimento ocorreu às onze e trinta, mas escrevereis que, no decurso da experiência, às 11,30 a água tinha subido 25 cm. Direis : a matrícula número 7535, a casa no número 30 da Rua Fiori Chiari, a página 144 do livro tal.

Por sua vez, os números romanos devem ser utilizados nos sítios próprios: o século XIII, Pio XII, a VI armada: Não é necessário escrever "XIIº", pois os números romanos exprimem sempre ordinais.

Sejam coerentes com as siglas. Podem escrever U.S.A. ou USA, mas se começa

rem com USA continuem com PCI e com RAF, SOS, FBI.

Atenção ao citarem no texto títulos de livros e de jornais. Se quiserem dizer que uma determinada ideia, citação ou observação está no livro intitulado I promessi sposi, há as seguintes soluções:

a) Como se disse no I promessi sposi ...

b) Como se disse nos Promessi sposi ...

c) Como se disse em I promessi sposi ...

Num discurso contínuo de tipo jornalístico, prefere-se a forma (b). A forma (a) é um pouco antiquada. A forma (c) é correcta, embora por vezes cansativa. Direi que se poderá usar a forma (b) quando se está a falar de um livro já citado por extenso e a (c) quando o título aparece pela primeira vez e é importante saber se tem ou não o artigo. De qualquer modo, uma vez escolhida uma forma, sigam-na sempre. E, no caso dos jornais, veja-se se o artigo faz ou não parte do título. Diz-se Il Giorno, mas o Corriere della Sera. O Tempo é um semanário, enquanto Il Tempo é um diário.

Não exagerem com sublinhados inúteis. Sublinhem as palavras estrangeiras não integradas pelo português como splash-down ou Einfühlung, mas não sublinhem sport, bar, flipper, film. Quando a palavra não está sublinhada, não tem plural: o filme sobre ghost towns. Não sublinhar nomes de marcas ou de monumentos célebres: "os Spitfire voltejavam sobre o Golden Gate". Geralmente os termos filosóficos utilzados em língua estrangeira, mesmo sublinhados, não se põem no plural e muito menos se declinam: "as Erlebnis de que fala Husserl", "o universo das várias Gestalt". Mas isto não está muito correcto, sobretudo se depois, usando termos latinos, estes se declinam: "ocupar-nos-emos portanto de todos os subjecta e não do subjectum único sobre o qual versa a experiência perceptiva". É melhor evitar estas situações difíceis utilizando o termo português correspondente (geralmente usa-se o estrangeiro para fazer alarde de cultura) ou construindo a frase de outra maneira.

Utilizem com critério a alternância de ordinais e cardinais, de números romanos e árabes. Tradicionalmente o número romano indica a subdivisão mais importante. Uma indicação como

XIII.3

indica o volume décimo terceiro, terceira parte; o canto décimo terceiro, verso 3; ou ano décimo terceiro, número três. Poderia também escrever-se 13.3 e geralmente sem perigo de confusão, mas seria estranho escrever 3.XIII. Se se escrever Hamlet III,ii,28, compreender-se-á que se trata do verso vinte e oito da cena segunda do terceiro acto; pode também escrever-se Hamlet III,2, 28 (ou Hamlet III.2.28), mas não Hamlet 3,II,XXVIII. As tabelas, quadros estatísticos ou mapas indicam-se como fig. 1 ou q. 4 ou como fig. I e q. IV, mas, por favor, no índice dos quadros e das figuras mantenham o mesmo critério. Se utilizarem a numeração romana para os quadros, usem os algarismos árabes para as figuras. Deste modo ver-se-á imediatamente a que se estão a referir.

Releiam o trabalho dactilografado! Não só para corrigir os erros de dactilografia (especialmente as palavras estrangeiras e os nomes próprios), mas também para verificar se os números das notas correspondem, tal como as páginas dos livros citados. Vejamos algumas coisas que deverão verificar absolutamente:

Páginas: estão numeradas por ordem?

Referências internas: correspondem ao capítulo ou à página certos?

Citações: estão sempre entre aspas, no princípio e no fim? A utilização das elipses, parênteses rectos e recolhimentos é sempre coerente? Todas as citações têm a sua referência?

Notas: a chamada corresponde ao número da nota? A nota está visivelmente separada do texto? As notas estão numeradas consecutivamente ou há saltos?

Bibliografia: os nomes estão por ordem alfabética? Puseram em alguém o nome próprio em vez do apelido? Há todos os dados necessários para identificar o livro? Utilizou-se para determinados livros um sistema mais rico (por exemplo, número de página ou título da série) e para outros não? Distinguem-se os livros dos artigos de revista e dos capítulos de obras maiores? Todas as referências terminam com um ponto?

VI.2. A bibliografia final

O capítulo sobre a bibliografia deveria ser muito extenso, muito preciso e muito cuidadoso. Mas já tratámos deste assunto pelo menos em dois casos. Em III.2.3. dissemos como se registam as informações relativas a uma obra, e em V.4.2. e V.4.3. dissemos como se cita uma obra e como se estabelecem as relações entre a citação em nota (ou no texto) e a bibliografia final. Se voltarem a estes três parágrafos encontrarão tudo aquilo que vos poderá servir para fazer uma boa bibliografia final.

Digamos de qualquer forma, e em primeiro lugar, que uma tese deve ter uma bibliografia final, por mais minuciosas e precisas que tenham sido as referências em nota. Não se pode obrigar o leitor a procurar página por página a informação que lhe interessa.

Para certas teses a bibliografia é um complemento útil mas não decisivo, para outras (que consistem, por exemplo, em estudos sobre a literatura num dado sector ou sobre todas as obras editadas e inéditas de um dado autor) a bibliografia pode constituir a parte mais interessante. Não nos referimos, pois, às teses exclusivamente bibliográficas do tipo Os estudos sobre o fascismo de 1945 a 1950, onde obviamente a bibliografia final não é um meio, mas um ponto de chegada.

Só nos resta acrescentar algumas instruções sobre como se deve estruturar uma bibliografia. Ponhamos como exemplo uma tese sobre Bertrand Russell. A

bibliografia subdividir-se-á em Obras de Bertrand Russell e Obras sobre Bertrand Russell (poderá evidentemente também haver uma secção mais geral de Obras sobre a história da filosofia do século XX). As obras de Bertrand Russell serão enumeradas por ordem cronológica, enquanto as obras sobre Bertrand Russell estarão por ordem alfabética. A menos que o assunto da tese fosse Os estudos sobre Russell de 1950 a 1960 em Inglaterra, caso em que, então, também a bibliografia sobre Russell poderia beneficiar com a utilização de uma ordem cronológica.

Se, pelo contrário, se fizesse uma tese sobre Os católicos e o Aventino, a bibliografia poderia ter uma divisão do género: documentos e actas parlamentares, artigos de jornais e revistas da imprensa católica, artigos e revistas da imprensa fascista, artigos e revistas de outros sectores políticos, obras sobre o acontecimento (e talvez uma secção de obras gerais sobre a história italiana da época).

Como se compreende, o problema varia com o tipo de tese, e a questão está em organizar uma bibliografia que permita distinguir e identificar fontes primárias e fontes secundárias, estudos rigorosos e material menos digno de crédito, etc.

Em definitivo, e à luz de tudo o que se disse nos capítulos anteriores, os objectivos de uma bibliografia são: (a) tornar reconhecível a obra a que vos referis; (b) facilitar a sua localização e (c) conoter familiaridade com os usos da disciplina em que se faz a tese.

Demonstrar familiaridade com a disciplina significa duas coisas: mostrar que se conhece toda a bibliografia sobre o tema e seguir os usos bibliográficos da disciplina em questão. No que respeita a este segundo ponto, pode dar-se o caso de os usos standard sugeridos neste livro não serem os melhores, sendo por isso necessário tomar como modelo a literatura crítica sobre o assunto. No que toca ao segundo ponto, é legítima a questão de saber se numa

bibliografia é necessário pôr só as obras que se consultaram ou todas de que se teve conhecimento.

A resposta mais óbvia é que a bibliografia de uma tese deve conter apenas a lista das obras consultadas e qualquer outra solução seria desonesta. Mas também aqui a coisa depende do tipo de tese. Pode haver uma tese cujo objectivo seja fazer luz sobre todos os textos escritos sobre um dado tema sem que tenha sido humanamente possível ver todas as obras. Bastaria então que o candidato advertisse claramente que não consultou todas as obras da bibliografia e assinalasse eventualmente com um asterisco as que viu.

Todavia, este critério aplica-se a um assunto sobre o qual não existam ainda bibliografias precedentes completas, pelo que o trabalho do candidato consistirá em reunir referências dispersas. Se por acaso já existe uma bibliografia completa, é melhor remeter para ela e registar apenas as obras efectivamente consultadas.

Muitas vezes a credibilidade de uma bibliografia é dada pelo seu título. Ela pode intitular-se Referências Bibliográficas, Obras Consultadas ou Bibliografia Geral sobre o Tema X, e vê-se muito bem como na base do título se lhe põem exigências que ela deverá estar em condições de satisfazer ou será autorizada a não satisfazer. Não se poderá intitular Bibliografia sobre a Segunda Guerra Mundial uma magra recolha de uma trintena de títulos em italiano. Escrevam Obras Consultadas e tenham confiança em Deus.

Por mais pobre que seja a vossa bibliografia, procurem pelo menos pô-la correctamente por ordem alfabética. Há algumas regras: parte-se do apelido; obviamente, os títulos nobiliários como "de" ou "von" não fazem parte do apelido, mas o mesmo não acontece com as preposições em maiúsculas. Assim, escrever-se-á

D'Anunzio em D. mas Ferdinand de Saussure virá como Saussure, Ferdinand de. Pôr-se-á De Amicis, Du Bellay, La Fontaine, mas Beethoven, Ludwig van. Também aqui, porém, vejam como faz a literatura crítica e sigam as suas normas. Por exemplo, para os autores antigos (e até ao século XIV) cita-se o nome e não aquilo que parece o apelido, mas que é o patronímico ou a indicação do local de nascimento.

Para concluir, uma divisão standard para uma tese genérica poderia ser a seguinte:

Fontes

Repertórios bibliográficos

Obras sobre o tema ou sobre o autor (eventualmente divididas em livros e artigos)

Materiais adicionais (entrevistas, documentos, declarações).

VI.3. Os apêndices

Há teses em que o, ou os, apêndices são indispensáveis. Uma tese de filologia que discuta um texto raro que se tenha encontrado e transcrito, trará este texto em apêndice e pode suceder que este apêndice constitua o contributo mais original de todo o trabalho. Uma tese histórica em que vos referísseis frequentemente a um dado documento, mesmo já publicado, poderia trazer este documento em apêndice. Uma tese de direito que discuta uma lei ou um corpo de leis deverá inserir estas leis em apêndice (se não fizerem parte dos códigos de uso corrente e à disposição de todas as pessoas).

A publicação de um dado material em apêndice evitar-vos-á longas e enfadonhas citações no texto, permitindo referências rápidas.

Irão para o apêndice quadros, diagramas e dados estatísticos, a menos que se tratem de rápidos exemplos que podem ser inseridos no texto.

Em geral, pôr-se-ão em apêndice todos os dados e documentos que tornem o texto pesado e difícil de ler. Mas, por vezes, nada há de mais cansativo que referências constantes em apêndice, que obrigam o leitor a passar a todo o momento da página que está a ler para o fim da tese: e, nestes casos, devemos agir com bom senso, pelo menos fazendo tudo para não tornar o texto hermético, inserindo breves citações que resumem o conteúdo do ponto do apêndice a que se estão a referir.

Se considerarem oportuno desenvolver um certo ponto teórico e, no entanto, verificarem que isso iria perturbar o desenvolvimento do vosso tema, na medida em que constitui uma ramificação acessória, poderão pôr em apêndice a análise desse ponto. Suponhamos que estão a fazer uma tese sobre a Poética e a Retórica de Aristóteles e as suas influências no pensamento renascentista, e que descobriram que, no nosso século, a escola de Chicago apresentou de modo actual estes textos. Se as observações da escola de Chicago vos servirem para clarificar as relações de Aristóteles com o pensamento renascentista, citá-las-ão no texto. Mas pode suceder que seja mais interessante falar nelas de uma forma mais difusa num apêndice independente, onde mostrarão através deste exemplo como não só o Renascimento, mas também o nosso século, procurou revitalizar os textos aristotélicos. Assim, poderá acontecer-vos fazer uma tese de filologia românica sobre a personagem de Tristão e dedicarem um apêndice ao uso que o Decadentismo fez deste mito, de Wagner a Thomas Mann. O tema não

teria importância imediata para o assunto filológico da vossa tese, mas poderiam querer demonstrar que a interpretação wagneriana fornece também sugestões ao filólogo, ou - pelo contrário - que ela representa um modelo de má filologia, aconselhando eventualmente reflexões e pesquisas subsequentes. Não que este tipo de apêndice seja recomendável, na medida em que se destina sobretudo ao trabalho de um estudioso maduro que pode permitir-se digressões eruditas e críticas de vários géneros, mas sugiro-o por razões psicológicas. Por vezes, no entusiasmo da investigação, abrem-se estradas complementares ou alternativas e não se resiste à tentação de falar destas intuições. Relegando-as para o apêndice, poderão satisfazer a vossa necessidade de se exprimirem, sem comprometer o rigor da tese.

VI.4. O índice

O índice deve registar todos os capítulos, subcapítulos e parágrafos do texto, com a mesma numeração, com as mesmas páginas e com as mesmas palavras. Isto parece um conselho óbvio, mas antes de entregar a tese verifiquem atentamente que estes requisitos são satisfeitos.

O índice é um serviço indispensável que se presta quer ao leitor, quer a nós próprios. Permite encontrar rapidamente um determinado assunto.

Ele pode ser posto no início ou no fim. Os livros italianos e franceses colocam-no no fim. Os livros em inglês e muitos livros alemães colocam-no no início. Nos últimos tempos alguns editores italianos adoptaram este segundo critério.

Na minha opinião, é mais cómodo que ele venha no início. En-

contramo-lo passando algumas páginas, enquanto para o consultar no fim necessitamos de exercer um trabalho físico maior. Mas se deve estar no início, <u>que esteja mesmo no início</u>. Alguns livros anglo-saxónicos colocam-no depois do prefácio e, frequentemente, depois do prefácio, da introdução à primeira edição e da introdução à segunda edição. Uma barbaridade. Estupidez por estupidez, também se podia pô-lo no meio.

Uma alternativa é colocar no início um <u>índice</u> propriamente dito (citação apenas dos capítulos) e no fim um <u>sumário</u> muito pormenorizado, como se faz em certos livros onde as subdivisões são muito analíticas. Por vezes, põe-se no início o índice dos capítulos e no fim um índice analítico por assuntos, que geralmente é acompanhado de um índice de nomes. Numa tese isto não é necessário. <u>Basta um bom índice-sumário muito analítico, de preferência na abertura da tese, logo a seguir ao frontespício</u>.

A organização do índice deve reflectir a do texto, mesmo em sentido espacial. Quer dizer, se no texto o parágrafo 1.2. for uma subdivisão menor do capítulo 1, isto deve ser também evidente em termos de alinhamento. Para compreendermos isto melhor, apresentamos no quadro 22 dois modelos de índice. No entanto, a numeração dos capítulos e parágrafos poderia ser de tipo diferente, utilizando números romanos, árabes, letras alfabéticas, etc.

QUADRO 22

MODELOS DE ÍNDICE: PRIMEIRO EXEMPLO

O MUNDO DE CHARLIE BROWN

Introdução	p. 3
1. CHARLIE BROWN E A BANDA DESENHADA AMERICANA	
1.1. De Yellow Kid a Charlie Brown	7
1.2. A corrente de aventuras e a corrente humorística	9
1.3. O caso Schulz	10
2. BANDAS DE JORNAIS DIÁRIOS E PÁGINAS DOMINICAIS	
2.1. Diferenças de ritmo narrativo	18
2.2. Diferenças temáticas	21
3. OS CONTEÚDOS IDEOLÓGICOS	
3.1. A visão da infância	33
3.2. A visão implícita da família	38
3.3. A identidade pessoal	45
3.3.1. Quem sou eu?	58
3.3.2. Quem são os outros?	65
3.3.3. Ser popular	78
3.4. Neurose e saúde	88
4. EVOLUÇÃO DO SIGNO GRÁFICO	96
Conclusões	160
Quadros estatísticos: Os índices de leitura na América	189
Apêndice 1: Os Peanuts nos desenhos animados	200
Apêndice 2: As imitações dos Peanuts	234
Bibliografia: Recolhas em volume	250
Artigos, entrevistas, declarações de Schulz	260
Estudos sobre a obra de Schulz	
- nos Estados Unidos	276
- noutros países	277
- em Itália	278

MODELOS DE ÍNDICE: SEGUNDO EXEMPLO

O MUNDO DE CHARLIE BROWN

Introdução .... p. 3
I. DE YELLOW KID A CHARLIE BROWN 7
II. BANDAS DE JORNAIS DIÁRIOS E PÁGINAS DOMINICAIS 18
III. OS CONTEÚDOS IDEOLÓGICOS 45
IV. EVOLUÇÃO DO SIGNO GRÁFICO 76
Conclusões 90

O mesmo índice do quadro 22 podia ser numerado da seguinte maneira:

A. PRIMEIRO CAPÍTULO
  A.I Primeiro parágrafo
  A.II Segundo parágrafo
    A.II.1. Primeiro subparágrafo do segundo parágrafo
    A.II.2. Segundo subparágrafo do segundo parágrafo
    etc.

Ou podia apresentar-se ainda do seguinte modo:

I. PRIMEIRO CAPÍTULO
  I.1. Primeiro parágrafo
  I.2. Segundo parágrafo
    I.2.1. Primeiro subparágrafo do segundo parágrafo
    etc.

Podia escolher outros critérios, desde que permitissem os mesmos resultados de clareza e evidência imediata.

Como se viu, não é necessário concluir os títulos com um ponto final. De igual modo, será boa norma alinhar os números à direita e não à esquerda, isto é, assim:

   7.
   8.
   9.
  10.

e não assim:

7.
8.
9.
10.

O mesmo se aplica aos números romanos. Requinte? Não, apuro. Se tiverem a gravata torta, endireitam-na e nem mesmo a um hippy agrada ter caca de passarinho no ombro.

VII. CONCLUSÕES

Queria concluir com duas observações: *fazer uma tese significa recrear-se e a tese é como o porco: não deita nada fora.*

Quem quer que, sem prática de investigação, atemorizado pela tese que não sabia como fazer, tenha lido este livro, pode ficar aterrorizado. Quantas regras e quantas instruções. Impossível sair são e salvo...

E, todavia, isso não é verdade. Para ser exaustivo, tive de imaginar um leitor totalmente desprovido de tudo, mas qualquer de vocês, ao ler um livro qualquer, teria já adoptado muitas das técnicas de que se falou. O meu livro serviu, quando muito, para as recordar todas, para trazer para o plano da consciência aquilo que muitos já tinham absorvido sem se darem conta. Também um automobilista, quando é levado a reflectir sobre os seus gestos, verifica que é uma máquina prodigiosa que em fracções de segundo toma decisões de importância vital sem se poder permitir um erro. E, no entanto, quase toda a gente conduz e o número razoável de pessoas que morrem em acidentes na estrada diz-nos que a grande maioria escapa com vida.

O importante é fazer as coisas com gosto. E se tiverem escolhido um tema que vos interessa, se tiverem decidido dedicar verdadeiramente à tese o período, mesmo curto, que previamente estabeleceram (tínhamos fixado um limite mínimo de seis meses), verificarão então que a tese pode ser vivida como um jogo, como uma aposta, como uma caça ao tesouro.

Há uma satisfação de desportista em andar à caça de um texto que não se encontra, há uma satisfação de charadista em encontrar, depois de se ter reflectido muito, a solução de um problema que parecia insolúvel.

Devem viver a tese como um desafio. O sujeito do desafio são vocês: inicialmente, fizeram uma pergunta a que não sabiam ainda responder. Trata-se de encontrar a solução num número finito de movimentos. Por vezes, a tese pode ser considerada como uma partida a dois: o vosso autor quer confiar-vos o seu segredo e terão de o assediar, de o interrogar com delicadeza, de fazê-lo dizer aquilo que não queria dizer mas que terá de revelar. Por vezes, a tese é um *puzzle*: tem-se todas as peças, mas é preciso pô-las no lugar.

Se jogarem a partida com prazer agonístico, farão uma boa tese. Se partirem já com a ideia de que se trata de um ritual sem importância e que não vos interessa, estarão derrotados à partida. Nessa altura, já o disse no início (e não mo façam repetir porque é que é ilegal), encomendem-na, copiem-na, mas não arruínem a vossa vida e a de quem vos irá ajudar e ler.

Se tiverem feito a tese com gosto, terão vontade de continuar. Geralmente, quando se trabalha numa tese, só se pensa no momento em que ela estará terminada: sonha-se com as férias que se seguirão. Mas se o trabalho for bem feito, normalmente, depois da tese, verificar-se-á a irrupção de um grande frenesim de trabalho. Deseja-se aprofundar todos os pontos que foram negligenciados, perseguir ideias que nos vieram ao espírito mas que tivemos de suprimir, ler outros livros, escrever ensaios. E isto é sinal de que a tese vos activou o metabolismo intelectual, que foi uma experiência positiva. É ainda sinal de que são agora vítimas de uma coacção para investigar, um pouco como o Chaplin dos *Tempos Modernos*, que continuava a apertar parafusos mesmo depois do trabalho: e terão de fazer um esforço para parar.

Mas uma vez parados, pode acontecer que verifiquem ter vocação para a investigação, que a tese não era apenas um instrumento para obter a licenciatura, e a licenciatura o instrumento para subir de categoria na função públicas ou para contentar os pais. E nem sequer dizemos que pretender continuar a investigar signifique enveredar pela carreira universitária, esperar um contrato, renunciar a um trabalho imediato. Pode dedicar-se um tempo razoável à investigação mesmo tendo uma profissão, sem pretender ter um cargo universitário. Mesmo um bom profissional deve continuar a estudar.

Se, de qualquer forma, se dedicarem à investigação, verificarão que uma tese bem feita é um produto de que se aproveita tudo. Como primeira utilização, poderão com base nela fazer um ou vários artigos científicos, talvez um livro (com alguns aperfeiçoamentos). Com

o andar do tempo, verificarão as respectivas fichas de leitura, naturalmente aproveitando partes que não tinham entrado na redacção final do vosso primeiro trabalho; as que eram partes secundárias da tese apresentar-se-ão como início de novos estudos... Pode mesmo suceder-vos voltar à tese dez anos mais tarde. Até porque terá sido como o primeiro amor, e ser-vos-á difícil esquecê-la. No fundo, terá sido a primeira vez que fizeram um trabalho científico sério e rigoroso, e isso não é uma experiência de somenos importância.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

Obras gerais

VERA, Asti, *Metodologia da la investigación*, Madrid, Ed. Cincel, 1972, 202 pp.

ZUBIZARRETA, Armando F., *La aventura del trabajo intelectual (como estudiar y como investigar)*, Bogotá, Fondo Educativo Interamericano, 1969, 184 pp.

SALVADOR, Angelo Domingos, *Métodos e técnicas de pesquisa bibliográfica. Elaboração de relatório de estudos científicos*, 2.ª ed., Porto Alegre, Liv. Sulina Ed., 1971, 235 pp.

Métodos de estudo

MIRA Y LOPEZ, Emilio, *Como estudiar y como aprender*, 7.ª ed., Buenos Aires, Editorial Kapluez, 1973, 111 pp.

MADDOX, Harry, *Como estudar*, 5.ª ed., Porto, Livraria Civil Ed., 1980, 340 pp.

LURKIN, Paul, *Étudier à l'Université, s'organiser pour apprendre*, Louvain, Lib. Universitaire, 1968, 37 pp.

BRANDON, L. G., *History. A Guide to Advanced Study*, London, Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1976, 60 pp.

Investigação das soluções

BELLENGER, Lionel, *Les méthodes de lecture*, Paris, PUF, 1978, 127 pp.

VIGNER, Gérard, *Lire: du texte au sens, elements pour un apprentissage et un enseignement de la lecture*, Paris, Cle International, 1979, 173 pp.

ALMÉRAS, Jacques e Furia, Daniel, *Méthodes de réflexion et techniques d'expression*, 4.ª ed., Paris, Lib. Armand Colin, 1973, 461 pp.

MOREAU, Jean A., *La contraction et la synthèse de textes*, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1981, 159 pp.

GARCIA, Othon Moacyr, *Comunicação em prosa moderna. Aprender a escrever, aprendendo a pensar*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1969, 502 pp.

BARIL, Denis e Guillet, Jean, *Techniques de l'expression écrite et orale*, Paris, Ed. Sirey, 1972, 2 vols., 272 pp. + 281 pp.

ARTETA, Agustin Ubieto, *Como se comenta um texto histórico*, 2.ª ed., Zaragoza, Anmaz Ed., 1976, 212 pp.

MOUSNIER, Roland e Huisman, Denis, *L'art de la dissertation historique*, 2.ª ed., Paris, SEDES, 1965, 383 pp.

CAMPBELL, William Giles e Ballou, Stephen Vaughan, *Form and Style. Theses, Reports, Term Papers*, 5.ª ed., Boston, Houghton Mifflin Company, 1979, 177 pp.

COOPER, Charles W. e Robins, Edmund F., *The Term Paper. A Manual and Model*, 4.ª ed., Standford, Standford University Press, 1967, 33 pp.

universidade HOJE

1. **O Signo**, Umberto Eco
2. **O Pensamento de Nietzsche**, Michael Tanner
3. **Estratégias da Comunicação**, Adriano Duarte Rodrigues
4. **Como Se Faz Uma Tese**, Umberto Eco
5. **O Pensamento de Platão**, R. H. Hare
6. **As Regras do Método Sociológico**, Émile Durkheim
7. **Sociologia Geral – A Acção Social**, Guy Rocher
8. **Sociologia Geral – A Organização Social**, Guy Rocher
9. **Nós – Uma Leitura de Cesário Verde**, Helder Macedo
10. **Comunicação e Cultura**, Adriano Duarte Rodrigues
11. **Capitalismo e Moderna Teoria Social**, Anthony Giddens
12. **Arte e Estética na Arte Medieval**, Umberto Eco
13. **Seis Lições Sobre os Fundamentos da Física**, Richard P. Feynman
14. **Raça e História**, Claude Lévi-Strauss
15. **Luís de Camões – O Épico**, Hernâni Cidade
16. **Questões Preliminares sobre as Ciências Sociais**, A. Sedas Nunes
17. **O Suicídio – Estudo Sociológico**, Émile Durkheim
18. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**, Max Weber
19. **A Economia em Vinte e Quatro Lições**, Mário Murteira
20. **Frei Luís de Sousa – Um Drama Psicológico**, Maria Almira Soares
21. **Breve História do Urbanismo**, Fernando Chueca Goitia
22. **Do Ocidente ao Oriente – Mitos, Imagens, Modelos**, Álvaro Manuel Machado
23. **Luís de Camões – O Lírico**, Hernâni Cidade
24. **O Rio com Regresso – Ensaios Camilianos**, Maria Alzira Seixo
25. **Ensaios Sobre a Crise Cultural do Século XVIII**, Hernâni Cidade
26. **Trinta Leituras**, Helder Macedo